CUADERNOS DE LINGÜÍSTICA

3

JOSÉ M.ª POZUELO

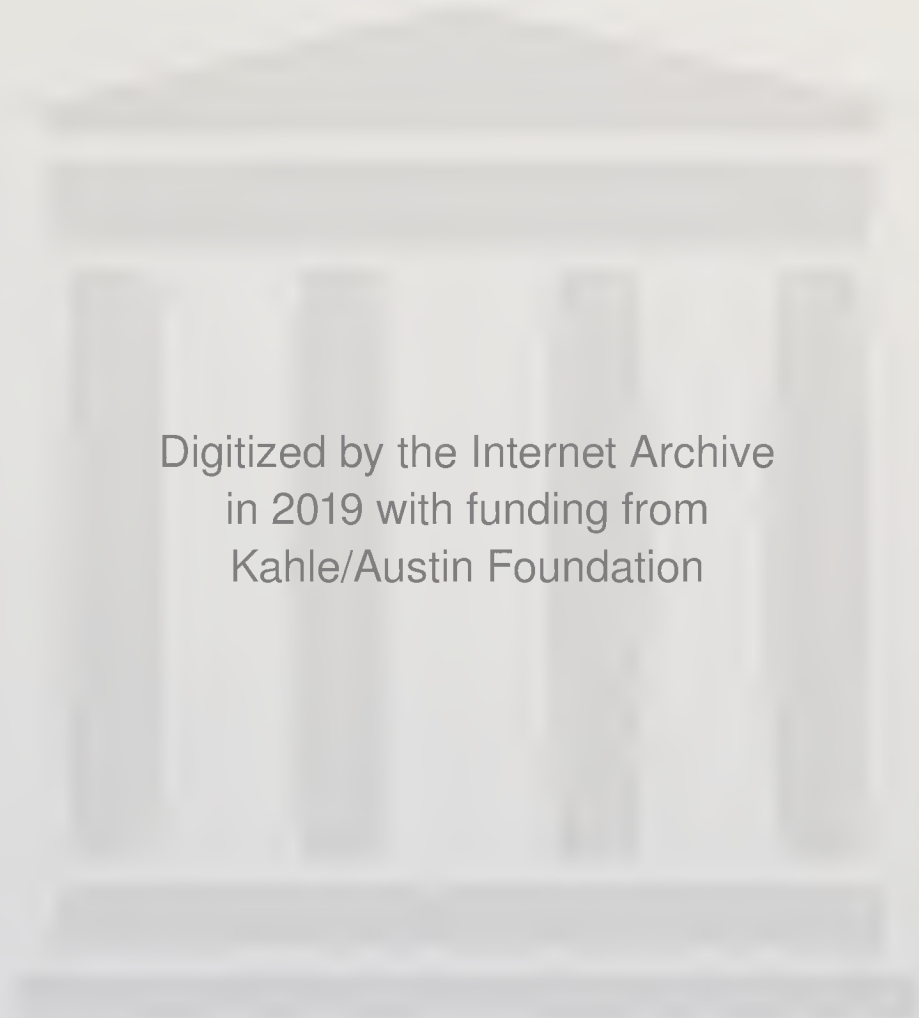
LA LENGUA LITERARIA

P
368
.P68
1983

LIBRERÍA ÁGORA, S.A.

NUNC COGNOSCO EX PARTE

THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/lalengualiterari0000pozu

LA LENGUA LITERARIA

JOSÉ M.ª POZUELO

LA LENGUA LITERARIA

Trent University Library
PETERBOROUGH, ONT.

LIBRERÍA ÁGORA, S.A.
Málaga, 1983

P 368 .P68 1983

CUADERNOS DE LINGÜÍSTICA
Director: José Andrés de Molina

© José M.ª Pozuelo
Librería Ágora, S.A., 1983
Carretería, 92; Tlf.: 22 86 99
Málaga

ISBN: 84-85698-12-6

Depósito Legal: MA-544-83

Cubierta: Jorge Lindell

Imprime: T. Gráficos ARTE, S.A.
Camino de La Torrecilla s/n.
MARACENA (Granada)

A mi hijo Daniel

INTRODUCCIÓN

Cuando alguien comienza a escribir un libro tiene en mente unos objetivos en gran parte adecuados a lo que él imagina que será su recepción. Este libro tiene en este sentido unos objetivos precisos: realizar una perspectiva de síntesis sobre la *Lengua Literaria*.

Permítaseme, sin embargo,anotar dos determinaciones que especifiquen esa titulación, quizá demasiado vaga. Cuando se habla de "lengua literaria" ha de entenderse tanto la especificación de un objeto: la literatura en tanto lenguaje, como la de un método: manera como la Lingüística se ha planteado el problema de la Literatura.

La Literatura, como cualquier actividad humana, puede ser abordada desde muy diferentes puntos de vista. Plantea problemas estético-generales, filosóficos, sociológicos, psicoanalíticos, etc. No encontrará el lector aquí un discurso sobre la *literatura* en ese sentido amplio. Lo que este libro pretende es contemplar la literatura desde uno de sus lados: la manera como la literatura *es* y se relaciona con el lenguaje. ¿Es la literatura sólo lenguaje? ¿Qué relaciones mantiene con otros tipos de discurso, p. ej. con la llamada lengua coloquial, o estándard? ¿Qué problemas metodológicos suscita el estudio de la lengua literaria?. En resumen, este libro, encuadrado en una colección de "Cuadernos de Lingüística", quiere trazar una síntesis de la relación entre Literatura y Lenguaje.

La segunda determinación –una vez aislado el objeto– afecta a la metodología. En todo momento he creído que carecía de interés –en un libro de esta naturaleza– limitarme a una orientación, a una óptica o tesis sobre la lengua literaria. He preferido intentar un recorrido sobre las principales opciones o teorías que la Poética Lingüística de nuestro siglo ha adelantado. A este propósito responde la primera parte del libro: "Teorías sobre la lengua literaria". Para su trazado he evitado la mera ordenación cronológica y de escuelas. Antes bien, el lector en-

contrará aquí cinco o seis grandes opciones agrupadas de modo *temático*. Cada una de estas opciones es estudiada con la intención de evitar detalles o pormenores internos de cada una de ellas. El propósito queda limitado a ubicar y presentar su manera de ver la lengua literaria con insistencia en sus presupuestos metodológicos.

La segunda parte del libro: "Los recursos de la lengua literaria" es en cierta medida una concreción de la primera. Aquí he querido ofrecer una panorámica de vías descriptivas, con insistencia mayor –lo reconozco– en la poética estructuralista, que es la que mejor aparato descriptivo ha presentado hasta el momento.

Una presentación de la "Lengua literaria" en un libro de las dimensiones del presente es tarea ambiciosa cuando no ingenua. Creo que ayudo a obviar esta dificultad con las abundantes referencias bibliográficas del texto y de las notas. En estas, para cada capítulo, doy una bibliografía básica que permite al lector –una vez presentada aquí– conocer con más detalle cada corriente o método. Por último las referencias bibliográficas del texto que remiten a la bibliografía citada al final permiten constantes ampliaciones.

Es el lector, filólogo, estudiante universitario o profesor, quien habrá de convertir esta bibliografía presentada y comentada en una meditación y estímulo para posteriores profundizaciones sobre el problema.

Si este libro consiguiera tan sólo servir de guía para ese desarrollo posterior habría conseguido su principal objetivo*.

Universidad de Murcia, Mayo de 1982.

---

* Agradezco a Lorenzo Jiménez Rodríguez el cuidado y rigor con que ha transcrito mecanográficamente este libro.

PRIMERA PARTE:
TEORÍAS SOBRE LA LENGUA LITERARIA

CAPÍTULO I: EL LEGADO DE LA RETÓRICA.

1.0 Como casi todas las ciencias, la llamada Poética lingüística o como propone M.A. Garrido (1980) "Semiótica Literaria", tiene una no disimulada autoconciencia de novedad. Se propone como punto de partida los albores de nuestro siglo, más concretamente, se llega a decir que con las dos reacciones al historicismo: la del idealismo lingüìstico, base teórica de la Estilística, y la del estructuralismo o preestructuralismo que está en los cimientos del formalismo ruso, se creó la ciencia sobre la lengua literaria. No es casual que ambos movimientos coincidan con los principios de nuestro siglo. Hay para el siglo XX una frontera que todos los manuales respetan. Hablar de lengua literaria es hablar de una preocupación actual. De hecho sí constituye una constante en nuestro siglo los intentos de definición de la lengua literaria como fenómeno en gran parte autónomo. Lo curioso es que con el agotamiento teórico de la década de los setenta, la búsqueda de alternativas al excesivo inmanentismo de la Poética, ha provocado un redescubrimiento tanto de la historia literaria[1] como del enorme caudal de las Poéticas y Retóricas. Es entonces cuando se percibe en ellas no únicamente una salida, sino incluso la explicación de los puntos de partida que se creían originales o completamente nuevos.

1.1 En efecto, cuando se habla de formalismo ruso, de Estilística o de New Criticism como puntos de partida teóricos para el estudio de la lengua literaria conviene no olvidar que, aun sin ser conscientes de ello, los miembros de estos movimientos se movían dentro de unos *paradigmas teóricos* heredados que se

---

1. Son indicios suficientes tanto la actual reedición y redescubrimieno del método de G. Lanson (1965), antes tan denigrado, como el interés por los fenómenos de recepción y contextualización del hecho literario que han llevado a cabo H. R. Jauss (1968), y los miembros de la llamada Escuela de Constanza.

ofrecían como un entramado de ideas, como una mentalidad sobre el hecho literario. Desde mi punto de vista, ninguno de estos paradigmas teóricos ha sido tan influyente como el de la Retórica. Incluso cuando la Poética creía estar muy lejos de las antiguas retóricas, se encontraba, a mi juicio, dentro de un mismo horizonte teórico. No en vano ambas ciencias, Retórica y Poética, estuvieron en sus inicios muy unidas y puede decirse que nunca han dejado de interrelacionarse. H. Lausberg (1966) incluye la Poética o ciencia de la imitación de acciones humanas por medio del lenguaje (en definición de Aristóteles) en el tomo III de su espléndido tratado sobre la Retórica Clásica[2]. La Retórica es una ciencia del discurso oratorio, pero perdió pronto esta especificidad para alcanzar, ya con el siglo I de nuestra era, a todos los procedimientos de expresión figurada propios del lenguaje, especialmente los del lenguaje literario donde la expresión figurada era más abundante. Tanto Cicerón como Tácito dan testimonio de esa evolución de la Retórica, que, de ser una ciencia del discurso o texto oratorio, pasó a ser una ciencia del ornato verbal (vid. una glosa de los testimonios de Cicerón y Tácito en T. Todorov, 1977, pp. 59-82). Para el lector medio actual e incluso para el universitario, la Retórica todavía queda mucho más reducida: ha pasado a ser un inventario de procedimientos de adorno verbal; perdido su cuadro teórico inicial ha pasado a constituirse en una taxonomía, una nomenclatura de figuras más o menos ordenadas y, todavía peor, una ciencia del pasado vinculada a los viejos manuales de Preceptiva Literaria[3]. Esta situación es explicable por el proceso de degradación que sufrió la Retórica a lo largo de la historia, degradación que obedece a dos tipos de motivos: políticos y pedagógicos.

Los motivos políticos son claros: la Retórica era un Arte Oratoria vinculada a una finalidad práctica y a un público concreto: la persuasión del oyente en los foros públicos de las democracias griegas. Como Miguel Dolç (1947) ha señalado y confirman Barthes (1970a), Todorov (1977), Ricoeur (1977), etc., el advenimiento de la crisis del Senado al finalizar las democracias y crecer la fuerza del Imperio/Monarquía trajo consigo la pérdida de sentido de la Retórica. Dejó de ser la Retórica un Arte de la Persuasión y formación del orador para ese fin, y con ello pierde su función de *arte discursivo* para convertirse en un arte *elocutivo:* su función es cada vez más interior al propio lenguaje. Pierde su sentido textual-general y se origina como arte de la adecuación fondo-forma, contenido-expresión. En una palabra, la pérdida de la democracia cambió la fun-

---

2. Son muchos los autores que se han interesado por este maridaje entre Retórica y Poética en la Antigüedad. Con referencia especial a Aristóteles la ha comentado P. Ricoeur en el capítulo I de su libro *La metáfora viva* (1977).

3. Todavía son muchos los textos escolares que transmiten las nomenclaturas de figuras de la retórica, muchas veces bajo el título de *Estilística.* Un ejemplo difundido en España es el de Fernández Pelayo.

ción social de la Retórica y con ese cambio se originó una nueva ciencia: de ser una ciencia del texto oratorio pasó a ser una ciencia de la palabra, una ciencia netamente *verbal*.

El otro tipo de motivos de la degradación de la Retórica es la simplificación que la difusión escolar fue imprimiendo. La Retórica pasó a ser una pedagogía sobre los medios de ornato verbal, incluso en determinadas épocas, como en las retóricas medievales, era una *técnica* con elevado índice de preceptismo[4]. La separación pedagógica que en los siglos XVI al XVIII se vino a consumar entre las poéticas o tratados de los géneros y las retóricas o tratados de la elocución o expresión vino a simplificar todavía más el horizonte de la retórica, que pasó a ser, en la difusión escolar propiciada por los jesuitas, unos manuales del buen estilo, técnicas de creación de discursos ornamentales (vid. Rico Verdú, 1973 y A. Martí, 1972).

Por ello no es extraño que, a la altura de 1970, Todorov hable de la retórica clásica asimilada a la Elocutio y censure lo que él llama una visión paradigmática de las palabras (Todorov, 1974, pp. 212-213).

En efecto, tal como muestran determinados textos de Du Marsais y Fontanier o entre nosotros de retóricas como la de Coll y Vehí, se pensaba que la lengua literaria era la *sustitución* (de ahí que Todorov hable de visión paradigmática) de un lenguaje cotidiano o manera simple de hablar por otro lenguaje más elevado y culto. Las "figuras" eran medios de decir lo mismo pero de un modo más literario, más "retórico". El siguiente texto de Fontanier, citado por Todorov es bien significativo de tal concepción:

"Las figuras se alejan de la manera simple, de la manera ordinaria y común de hablar, en el sentido de que podrían ser sustituídas por algo más ordinario y más común"[5].

Esta concepción popularizó la mentalidad, muy extendida, de igualar lengua literaria a "lenguaje con figuras", y se hacía evidente con la práctica de las retóricas de traducir las metáforas al lenguaje común como modo de explicarlas (vid. F. Lázaro: 1980a, p. 194). De este modo, la simplificación histori-

---

4. Aunque las retòricas medievales eran al mismo tiempo tratados de Poética de los géneros romances. Ello llevaba implicita la necesidad de un canon constructivo adecuado a cada género. La poesia de cancionero por ejemplo desarrolló todo un arte de la versificación como ha mostrado F. Lázaro en su "La poética del Arte Mayor castellano" en *Estudios de Poética* (1976). El lector puede consultar la doctrina poético-retòrica medieval en E. Faral: *Les artes poètiques du XIIe et du XIIIe siécle*, Paris, 1924; E. R. Curtius: *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, F.C.E., 1955; R. Dragonetti: *La thècnique poétique des trouvères dans la chason courtoise. Contribution à l'etude de la Rhetorique mediévale*. Brugge, 1960; P. Zumthor: *Essai de poética mediévale*. París, Seuil, 1972 J.J. Murphy: *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley. Univ. of California Press, 1981
5. P. Fontanier: *Les tropes de Du Marsais, avec un Comentaire raisonné*. París, 1818. Tomo la cita de T. Todorov (1974, p. 211).

ca de la Retórica vino a asimilarla a tratado de la elocución ornamental o del *ornatus* verbal y a introducir una equiparación de "literario" a "figurado", toda vez que los tratados de la lengua literaria habían advenido en taxonomías de figuras.

1.2. Si esto es así a grandes rasgos, ¿por qué insistir en el legado de la Retórica? Porque efectivamente creemos que ese legado fue enorme e importante no sólo como caudal histórico, sino incluso como vía de referencia para muchas de las encrucijadas actuales de la Poética. Pero cuando hablamos de ese legado nos estamos refiriendo, obviamente, a lo que fue la *Retórica clásica como ciencia del discurso*, esto es, a sus formulaciones más ambiciosas, como la que nos ha transmitido Quintiliano en su *Institutiones Oratoriae*. Hoy son muy frecuentes las referencias a la Retórica desde muy distintos lugares de la Semiótica literaria. Tales referencias se hacen apelando sobre todo a la rica *concepción globalizadora* que sobre la lengua literaria aportó la Retórica. En efecto, la Retórica era una ciencia global que contemplaba incluso fenómenos que hoy ambiciona la Pragmática como los de formación y cultura del orador-emisor. Tampoco dejaba fuera (se trataba de un arte de la persuasión) la posición del receptor y oyente[6]. Se constituía por ello en una ciencia del *discurso* entendido como acto global de la comunicación. Pero fijándonos en el mensaje, en el discurso mismo, la Retórica proporcionó un corpus teórico envidiable. Como se sabe, este corpus estaba compuesto de cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*[7]. Las dos últimas daban cuenta de la actividad de la *Enunciación* del discurso. Las tres primeras se ocupan de la construcción del *Enunciado*. La *inventio* era la búsqueda de los argumentos, los tópicos o temas que podían atraerse; la *dispositio* era la parte intermedia que participaba de la inventio y de la elocución. Trataba sobre la organización estructural del discurso en partes como *exordio, narratio, argumentatio, peroratio,* etc. Por último la *Elocutio* trataba sobre la forma lingüístico-verbal del discurso, sobre la *palabra*. Si la inventio y dispositio trataban de la materia del discurso, de la *res,* la elocutio se ocupaba de su elaboración lingüística, del *verba*.

Las cinco partes comprendían enunciación y enunciado, temática y estructura, contenido y forma, y estaban supeditadas a la finalidad de *mover* al oyente, de persuadirlo. Como he dejado dicho, con el tiempo la Retórica desarrolló

---

6. Desde la moderna teoria de la recepción literaria se subraya este fenómeno como puede verse en el n.º 39 de la Revista *Poetique* (1979) sobre *Theorie de la réception en Allemagne*.

7. El lector puede encontrar descrito el corpus retórico clásico en distintas obras de conjunto sobre el mismo. Además de las citadas de R. Barthes (1970a) y H. Lausberg (1966) pueden consultarse: A. Reyes: "La antigua Retórica", en *Obras Completas*. México, 1961, pp. 349-358; K. Spang: *Fundamentos de Retórica*. Navarra, EUNSA, 1979; y M. A. Garrido Gallardo: "Retórica", en G.E.R. 1974.

sobre todo la *Elocutio*, hasta especificarse en ella. Es más, como lamentaba P. Kuentz (1970), incluso dentro de la Elocutio se fueron marginando aspectos hasta convertir la retórica hoy en un tratado de los tropos y en especial de la metáfora.

La Retórica clásica nos ha legado pues, entre otras cosas que luego veremos, un cuadro globalizado y totalizador de la construcción textual y por ello una primera aportación de su legado la encontramos en la posibilidad de entender su *corpus* general como una alternativa teórica válida para las encrucijadas que las visiones parciales y reductoras de la lengua literaria nos han venido creando y a las que aludiremos en capítulos sucesivos.

Un segundo aspecto del legado de la Retórica lo encontramos en la abundante información que proporciona sobre los mecanismos de la palabra poética. El desarrollo de la *Elocutio,* bien sea en la forma tradicional, bien sea en las varias reordenaciones de la Neorretórica como los del grupo de Lieja (Dubois y otros: 1970) o la de Todorov (1974) o Martínez García (1975), nos ha allegado una documentadísima metodología sobre los diferentes mecanismos de la lengua literaria en sus distintos niveles. Las figuras y tropos de la Elocutio continúan siendo un instrumento metodológico de ordenación de los recursos verbales de la lengua no superado. En la segunda parte de este libro, al estudiar los recursos de la lengua literaria, nos serviremos del mismo.

1.3. Pero el legado de la Retórica va más allá de esa concepción globalizadora y del formidable caudal ordenador de la Elocutio. Hay otro aspecto de este legado que todavía nos parece más importante: la Retórica ha proporcionado a la teoría literaria actual todo un horizonte teórico, una óptica, una manera de ver y entender lo literario, que se ha proyectado –a menudo de manera subyacente– sobre gran parte de las escuelas de poética lingüística. Es lo que antes llamaba el legado de un *paradigma* teórico. Este paradigma tiene dos postulados fundamentales que Occidente ha heredado de la tradición retórica:

1.3.1 La teorización sobre el lenguaje literario se ha hecho desde el interior del lenguaje mismo. Sabido es que el corpus retórico establece una diferencia opositiva entre *Gramática* y *Retórica.* Toda vez que la Elocutio se refiere a la formulación lingüística, se halla emparentada con la Gramática. Pero en tanto la gramática se propone como *ars recte dicendi*[8] o uso correcto del lenguaje, la retórica se propone como *ars bene dicendi*[9] y apunta por tanto a alcanzar una mayor perfección. El "bene dicendi" de la retórica se concreta en los modos de articular un ropaje lingüístico estético superpuesto como modificación del len-

8. Quintiliano: Institutiones Oratoriae, I, 9,1.
9. Ibidem, II, 17, 37.

guaje gramatical. Esta diferencia específica, válida para la lengua literaria en general, es estética por su naturaleza y finalidad, y se encuentra perfectamente explicada en la metáfora quintilianesca del cuerpo en reposo (inexpresivo) y de la posición del cuerpo en movimiento como manifestación de vida y afectos[10]. Quiere ello decir que la Retórica explica la lengua retórica (literaria) con relación opositiva respecto al lenguaje estándar (gramatical). El rasgo característico es que lenguaje estándar y lenguaje literario poseen una base gramatical común y unas diferencias específicas que son las que la Retórica trata de establecer. Los distintos tipos de modificación: *Inmutatio, adiectio, detractio y transmutatio* están todos apuntando a la alteración exponencial de una base que es la norma lingüística. Tales modificaciones, que lo son, pues, respecto al lenguaje estándar, poseen una finalidad estética, la *delectatio*, a la que está orientado el "bene dicendi", como modo de evitar, por el ornatus, el *tedium* o indiferencia del receptor[11].

Como se ve, lo importante es que lo retórico, y por extensión lo *literario*, será visto como *lenguaje*. La Retórica instituye como paradigma teórico el de la oposición lengua literaria vs. lengua gramatical. Cuando la Poética oponía Poesía e Historia y posteriormente poesía-pintura, poesía-música, la Retórica trazó como medio de investigación la poesía como *lenguaje*, enfrentándolo al lenguaje gramatical, normal o estándar. Ya veremos cómo esta óptica será una constante en las teorías poéticas de nuestro siglo.

1.3.2. El segundo postulado del paradigma teórico legado por la Retórica es la noción de *desvío*, de amplia fortuna en la crítica lingüística de nuestro siglo. Del enfrentamiento entre lenguaje retórico y lenguaje gramatical o posición del cuerpo en movimiento frente al de reposo, se deduce que el primero supone un voluntario apartamiento respecto a la norma de la gramática, y que los recursos verbales de la lengua literaria son *modificaciones* de la norma lingüística común, como se deduce de lo anteriormente expuesto. Esta óptica implica una interpretación unitaria subyacente a las diferentes tipologías de figuras y supone también una perspectiva sobre la lengua literaria de hondas ramificaciones en nuestro siglo, algunas de las cuales analizaremos en el capítulo siguiente.

---

10. Ibidem, II, 13,9; cf. asimismo H. Lausberg: *Manual*, citado, págs. 93-94.
11. Quintiliano: *Institutiones. . .*, VIII, 3, 5.

CAPÍTULO II: DESVÍO Y DESAUTOMATIZACIÓN

2.0 La tesis sobre la lengua literaria que se suele acoger bajo el término general de desvío (écart), cruza una buena parte de las teorías sobre el lenguaje poético en nuestro siglo. Puede decirse que la "hipótesis desviacionista" es común a muy diferentes orientaciones metodológicas y escuelas críticas. La Estilística idealista o genética, buena parte de la poética estructuralista y lo más difundido de la estilística generativa suscriben –desde diferentes ópticas y con finalidades y resultados distintos en cada caso– la tesis de que la lengua literaria cabe entenderla como un apartamiento de la lengua llamada estándar o común; este apartimiento o desvío lo es respecto a las normas que rigen el uso cotidiano y comunicativo del lenguaje y supone la existencia de unas estructuras, formas, recursos y procedimientos que convierten a la lengua literaria en un tipo específico y diferenciado de lenguaje que excede las posibilidades descriptivas de la Gramática. Esta presentación generalizadora será matizada al tratar de cada una de las muy diferentes concepciones que caben dentro de la hipótesis desviacionista.

Tal hipótesis, como se ve, es tremendamente simple como teoría. Esconde en definitiva una obviedad y disimula mal un cierto carácter tautológico: sostener que la comunicación literaria es diferente a la no literaria es postular que la literatura se opone a la no literatura. Pero la simplicidad es sólo aparente porque son muchas las opciones teóricas y metodológicas que acompañan a esa concepción. Por ejemplo, decir que la lengua literaria es *otra* lengua supone ya una posición teórica muy arriesgada. Igualmente, decir que la lengua literaria posee recursos y rasgos *específicos* o que lo poético precisa de un acceso bien individualizado o bien sistemático pero que obligue a extensiones en los mecanismos generativos de la gramática, son presupuestos que no dejan de tener miles de aristas.

La concepción desviacionista sobre la lengua literaria supone, sí, una opción teórica muy importante que articula un compromiso: el de ensayar una descripción de lo literario como fenómeno lingüístico diferenciado. Sin embargo, es una opción teórica que se despliega en muy diversas, variadas e incluso opuestas opciones metodológicas. Se ha defendido el *desvío* como postulado teórico por parte de escuelas cuyos puntos de partida y cuya metodología ha resultado ser enormemente diferente como veremos enseguida.

Otro problema previo es el de la terminología. Algunos problemas terminológicos son nimios, como por ejemplo el llamar *infracción, antinomia, agramaticalidad*, que bien pueden asimilarse a *desvío*. Hay otro problema, que surge cuando el término "desviación" es usado para definir tipos de uso retórico, pero dentro de una concepción global del lenguaje literario no desviacionista[1]. El principal problema –no únicamente terminológico– adviene cuando encontramos términos como "extrañamiento" o "desautomatización". Singularmente este último no es asimilable al de *desvío*, como he intentado demostrar en otro lugar (J. M.ª Pozuelo: 1980 a) y luego insistiré. Aunque la línea teórica de desvío y desautomatización es semejante (y por ello las he incluido dentro de este capítulo del libro) las matizaciones de la noción de "desautomatización" la hacen ser otra cosa, sobre todo desde el punto de vista de las consecuencias metodológicas (por ejemplo la tesis desviacionista pura dejaría fuera a Mukařovsky, Baumgatner o Spencer-Gregory, autores que sí caben cuando entendemos la desautomatización como una noción teórica diferenciada y con vida aparte, aunque entren dentro de un mismo capítulo teórico).

El origen teórico de la hipótesis desviacionista está en la Retórica, como señalamos en el capítulo anterior, pero la Retórica actuó aquí como sustrato, indirectamente y sólo de modo implícito. Porque una de las peculiaridades de los *desviacionistas* es que sus tesis cobran en nuestro siglo puntos de partida que se creen totalmente nuevos y se autoproponen como alternativas. Y en realidad, a efectos prácticos, así lo han sido. Es más, la noción de *desvío* ha articulado verdaderas encrucijadas teóricas en nuestro siglo. Mencionaré ahora mismo dos de ellas: a) el problema del enfrentamiento entre las "dos Estilísticas"[2]; la Estilística de Bally (descriptiva) y la Estilística idealista

1. Como ocurre con J.A. Martínez García (1975: 265), quien designa como desviaciones un tipo concreto de uso lingüístico, sin que él acepte para la lengua literaria la hipótesis desviacionista. Igual ocurre con las anomalías de Todorov (1974), también previstas por Martínez García.

2. El lector puede encontrar una breve introducción a los límites de este enfrentamiento en el manual de P. Guiraud (1955) y algunos de los textos de la polémica en P. Guiraud y Kuentz (1970). Cualquier tratado de Estilística informa sobre la distinción entre la llamada Estilística descriptiva de Bally, de raigambre saussureana, y la Estilística genética de Spitzer, A. Alonso, D. Alonso, etc. Una buena introducción es la de A. Yllera (1974).

(genética), tiene como punto central la aceptación o no de la concepción desviacionista que acogió como bandera la Estilística genética de Spitzer; los problemas que se debatían en torno al *desvío* atraían y actualizaban toda una concepción de lo que es el lenguaje y las tareas de la Lingüística. El viejo problema surgía, pues,en un contexto nuevo; b) Otra versión de las "nuevas implicaciones teóricas" del viejo concepto retórico del desvío es la cuestión de la licitud o idoneidad de una "Gramática de la poesía", bien independiente (como la que postula S. Levin en varios estudios, singularmente en 1964 y 1974), bien autónoma dentro de una teoría del texto (como pensó Van Dijk, 1972).

Estas distintas implicaciones teóricas y las muy diversas opiniones metodológicas que se esconden bajo la hipótesis desviacionista hacen aconsejable trazar una frontera interna, dentro de las teorías del desvío, que separe cuando menos tres maneras diferentes de explicar dicha hipótesis sobre la lengua literaria: 1) la de la estilística idealista; 2) la de la poética estructuralista; y 3) la de la estilística generativa.

2.1.1. El desvío en la estilística idealista.

Cuando la estilística idealista o genética apunta la concepción de la lengua literaria como *desvío* da a la misma una específica orientación en la que no cabe encontrar únicamente propiedades formales ni figuras retóricas. La concepción desviacionista de la Estilística es muy precisa y ajustada a su perspectiva general sobre el lenguaje. Disiento de quienes, a menudo por la buena intención de mostrar a los miembros de la Estilística como avanzados precursores del estructuralismo, asimilan el *desvío* de Spitzer al de los estructuralistas. Obviamente, los datos lingüísticos que se apartan de las normas usuales del lenguaje comunicativo son contemplados por uno y otros, pero mientras que los estructuralistas convierten esos *desvíos* en objeto de su análisis, la Estilística mira hacia otro objeto: la explicación de la génesis, el por qué de esos rasgos desviados. Para los representantes de la Estilística idealista, las desviaciones o "particularidades idiomáticas" se corresponden y explican por las particularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es "desvío", no por los datos formales que aporte, sino sobre todo porque traduce una originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado. Los datos lingüísticos *objetivan* un desvío previo que excede a su naturaleza meramente formal. Este desvío es siempre el de una intuición original, una capacidad creadora e individualizadora que es la que el método crítico debe descubrir.

Estos presupuestos son comunes "grosso modo" a Leo Spitzer, Amado y Dámaso Alonso, H. Hatzfeld, Carlos Bousoño, etc., y reproducen toda una con-

cepción del lenguaje que es servida del poderoso árbol de la lingüística idealista, de la que la Estilística se siente en realidad como una rama[3]. Conceptos como el de *unicidad, intuición, individualización* se entienden cabalmente si, excediendo el estricto campo de la crítica, se proponen como herencias del modo dinámico y ampliamente individualista con que enfocaba el lenguaje la tradición idealista que desde Herder y Humboldt se proyecta luego en las tesis estéticas de Croce y en la peculiar perspectiva filológica de Vossler (vid. B. Terracini, 1966², 72-81). B. Croce, en su *Estética* (1902), identificaba los conceptos de arte y de expresión, y por tanto de Estética y Lingüística. El lenguaje para Croce nace espontáneamente con la representación que expresa; intuición y expresión son una misma cosa, no hay distinción empírica entre el *homo loquens* y el *homo poeticus*. Ello convierte al lenguaje en un acto individual y concreto, irrepetido e irrepetible. El idealismo lingüístico alemán acentuó la idea, presente en Humboldt, del lenguaje como proceso, como *energeia*, como creación. K. Vossler insistiría en que la lengua es expresión de una voluntad, no es objeto aislable de la propia cultura y de los individuos que la expresan (vid. K. Vossler 1968⁵ y I. Iordan 1967).

L. Spitzer es quien trae a la Estilística el término de desvío. Es más, la noción de desvío está en el centro de su método de análisis; el mismo dice:
"En mis lecturas de modernas novelas francesas había tomado la costumbre de subrayar las expresiones que me llamaban la atención por *apartarse* del uso general; y sucedía muchas veces que los pasajes subrayados, confrontados unos con otros, parecían ofrecer cierta correspondencia. Sorprendido por ello, me preguntaba si no sería factible establecer un común denominador de todas o la mayor parte de tales desviaciones:¿no podría hallarse el origen espiritual, la común raíz psicológica de las respectivas "particularidades de estilo" de un escritor, igual precisamente que les había encontrado una etimología común a varias formaciones lingüísticas caprichosas?" (L. Spitzer, 1968, p. 21).

Todo el método de Spitzer[4] intenta trazar ese puente entre *desvío idiomá-*

---

3. Una de las tragedias de la Estilística es haber sido tomada como *método crítico-literario*, desgajando a menudo la rama de su árbol y perdiendo, por tanto, su sentido real. Así ha ocurrido en muchos "intérpretes" americanos de la crítica estilística, como por ejemplo E. Stankiewic (1964) o incluso M. Riffaterre (1976), que enjuiciaron a Spitzer como crítico literario sin entender que la crítica Estilística reposaba en un ambicioso programa filológico que excedía las limitaciones ópticas de un método crítico. El mismo Spitzer (1980: 33-60) cuenta las muy diversas intenciones y búsquedas que confluían en sus trabajos. La historiografía lingüística europea ha sido más sensible a las raíces filológicas generales del "método" estilístico como destaca F. Lázaro (1980b) para Spitzer y han tenido necesidad de recordar para D. Alonso los estudios de V. Báez (1971) y M. Alvar (1977).

4. El lector podrá encontrar una excelente introducción al método de L. Spitzer en el capít. 1 de su libro *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, donde el propio filólogo lo explica con una claridad meridiana. También en el capít. 1 de su *Estilo y estructura en la literatura espa-*

tico y raíz psicológica, o *etimología espiritual* en la que encuentra sentido e interpretación *unitaria* las particularidades de la lengua literaria. Insisto mucho en el carácter unitario y trascendente de la perspectiva desviacionista de la estilística porque eso la separa de los desviacionistas del estructuralismo. Además porque como el mismo Spitzer señala, la comprensión de la estructura, del conjunto, ha de ser unitaria y realizarse a partir de un acto globalizado cual es el de la *intuición totalizadora*, punto de partida de su famoso método filológico circular (cf. L. Spitzer: 1968, pp. 23-31).

Unicidad pues entre sujeto y objeto de la creación lingüístico-literaria, entre poeta y peculiaridad estilística, intuición totalizadora capaz de aprehender el *centro* (psíquico) a partir del detalle filológico (la desviación o forma llamativa) y un método estricto por el que llegar al centro del círculo desde la periferia de los datos.

A. Alonso y Dámaso Alonso coinciden en lo esencial con este carácter peculiar del *desvío* en Spitzer. Amado Alonso nunca dejó de insistir en el carácter integrador y unitario de la *forma* artística en que los recursos propiamente formales (las desviaciones) se integran en un *sistema expresivo: formado por los elementos sustanciales (psíquicos, temáticos, filosóficos) y materiales (recursos verbales). Tal sistema expresivo o forma superior de la lengua literaria es objeto de la Estilística que estudiará ese conjunto como forma intencional* (desarrollo de una intención creadora) y como *forma objetivadora* de un origen espiritual, de un espíritu subjetivo. Los signos materiales de la obra (formas lingüísticas) son un puente objetivo entre dos espíritus subjetivos, el del autor y el del lector (A. Alonso, 1969[3], pp. 87-107).

La concepción de la lengua literaria como forma intencional y objetivadora de peculiaridades psíquicas, afectivas, intelectuales, descansaba también sobre una concepción del lenguaje cuyas raíces idealistas chocaron pronto con el imperante estructuralismo saussureano.

El enfrentamiento entre dos Estilísticas, visible en los artículos de Bruneau, Cressot, Antoine, Juilland (vid. Guiraud-Kuentz, 1970), era el enfrentamiento entre dos concepciones diferentes del lenguaje como puede verse en los capítulos iniciales del espléndido libro *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* de D. Alonso. Cuando D. Alonso discute allí la concepción del signo lingüístico saussureana, está intentando ganar espacio para una perspectiva del lenguaje en que quepa el individuo hablante como *creador.* Defiende D. Alonso la complejidad del *significado,* que no transmite sólo valores concep-

---

ñola, Barcelona, Crítica, 1980, libro precedido de una introducción de F. Lázaro donde, además de explicar las razones de la actualidad de Spitzer, el profesor Lázaro señala la principal bibliografía sobre dicho autor.

tuales, sino también y juntamente los valores afectivos e imaginativos del individuo que lo expresa. Lo importante para D. Alonso es que el lenguaje no es sólo hechura colectiva, por ello cobró tanta importancia la insistencia en una Estilística literaria. La lengua literaria era el terreno donde mejor se manifestaba la existencia de esos significados (y significantes) complejos donde lo sensorial, afectivo e imaginativo se superponen al valor representativo del signo. Dámaso Alonso no utiliza, creo, el término desvío, pero en su teoría estilística queda implícita la separación de la lengua literaria respecto a la lengua funcional, tanto por la existencia de especiales cargazones afectivas como por esa íntima relación entre forma exterior (significante) y forma interior, que convierte en parcialmente motivado al signo poético (cf. M. Alvar, 1977, pp. 18-21). La justificación de una Estilística literaria y su separación respecto a la de Bally parte de la noción de *individualización* que la lengua literaria aporta (D. Alonso: 1971[5], p. 584), concepto de individualización de los contenidos genéricos que se convierte en la premisa ordenadora de la teoría de la expresión poética de su discípulo Carlos Bousoño. Bousoño habla explícitamente de la función *modificadora de la lengua* que tiene la poesía, insertándose pues, claramente, en las tesis desviacionistas, con una línea argumentativa básicamente idealista[5], donde vuelven a jugar los conceptos de peculiaridad psíquica, unicidad, etc. (C. Bousoño: 1970[5]).

2.1.2. El desvío en la poética estructuralista.

La poética estructuralista se mueve dentro de unas coordenadas teóricas y con unas bases lingüísticas netamente diferentes a las de la Estilística idealista. Dentro de la llamada poética estructuralista hay varias orientaciones internas[6]. Entre ellas ha habido una poderosa corriente que ha abrazado la perspectiva de la lengua literaria como *desvío* hasta convertirse en uno de los tópicos más frecuentemente citados de la crítica estructuralista. Pero no toda ella es desviacionista; es más, las mejores críticas a la lengua literaria como desvío han provenido del estructuralismo y la antítesis de la posición desviacionista, aquella que entiende la lengua literaria como una actualización de las posibilidades sistemáticas de la lengua, como un *registro* o connotación es, como vere-

5. Una crítica de los presupuestos de la estilística idealista en general y de D. Alonso y C. Bousoño en particular, desde el estructuralismo lingüístico puede verse en J. A. Martínez (1975: 27-32 y 215-223). Una excelente exposición crítica del desvío en la estilística se encuentra en F. Rodríguez Adrados (1969: capit. X).

6. El lector dispone de introducciones generales a las diversas corrientes de la poética lingüística-estructural. Una panorámica metodológica con especial insistencia en las posiciones *teóricas* la encontrará en el espléndido libro de R. Scholes (1974). Una introducción a la línea formalista francesa –de raíces formalistas eslavas– la encontrará en el libro de J. Culler (1978). Las orientaciones nacidas en el estructuralismo lingüístico europeo, especialmente en la glosemática, están muy bien expuestas en J. Trabant (1975).

mos, lo más granado de la aportación estructuralista, junto a la línea procedente del paradigma teórico jakobsoniano[7]. Pero estas otras versiones serán objeto de análisis en capítulos sucesivos.

La interpretación desviacionista nacida en el estructuralismo entiende el desvío de manera diferente a la Estilística, porque su actitud teórica y metodológica es asimismo diferente. Tres principales rasgos teórico-metodológicos lo separarían de la Estilística:

1. La adopción de un punto de vista general sobre la *lengua literaria*. El punto de vista del *estilo de autor* (que predominó en la Estilística idealista) será sustituido por el punto de vista del "estilo funcional de la literatura" (Enkvist: 1973, p. 39). Los hechos de *parole* (el habla de un escritor, las "particularidades idiomáticas") dejarán paso a los fenómenos de la *langue*. Interesa el lenguaje poético como fenómeno general.
2. El desplazamiento de la *parole* (consecuencia que se dió en toda la Lingüística desde Saussure) corre paralelo con un planteamiento de la lengua literaria *inmanentista*. Quiere ello decir que se marginan los fenómenos extra-textuales, y toda búsqueda de una trascendencia explicativa del texto. Dejan de interesar los problemas del origen o génesis de la obra, tanto desde un punto de vista individual (el de la Estilística y la Psicocrítica), como social (el de la crítica sociológica). La explicación del lenguaje literario debía hacerse desde el interior de los estudios lingüísticos. Ya veremos que en este fenómeno el estructuralismo crítico es coincidente –y en gran parte deudor– del formalismo ruso.
3. Marginadas las vías de explicación "ideológicas" y trascendentes, había que situar de todos modos los datos estudiados. La poética estructuralista adopta –fiel a lo que es el Estructuralismo como método– un punto de vista sistemático. Los recursos verbales, los procedimientos estilísticos no son hechos aislados, sino *hechos relacionados* entre sí dentro de un sistema. Explicarlos es dar cuenta de la posición que ocupan en ese sistema.

En estas nuevas coordenadas, la lengua literaria como *desvío* no estará referida ya a las particularidades psíquicas de un creador genial, sino que quedará referida a las formas frente a las que se opone o respecto a las cuales se desvía. Determinados estructuralistas ven el conjunto de la lengua como un nuevo horizonte de referencia dentro del cual es preciso situar –para explicarlos– los datos nuevos y diferenciales que aporta la lengua literaria. Por ello el caballo de batalla del desviacionismo estructuralista será definir la *norma* frente a la cual el lenguaje literario es un fenómeno anormal, diferen-

7. Que le parece a R. Scholes (1974: 13-15) tan importante como el de Saussure. De hecho, un reciente libro dedicado al estructuralismo en literatura, el compilado por Vidal Beneyto (1981), recoge casi exclusivamente la poética jakobsoniana.

ciado, excepcional. Toda excepción lo es de una regla. La posición estructuralista –coherente con la metodología que obliga a ver la realidad como un conjunto de hechos relacionados entre sí– no dejará nunca de hablar de un lenguaje normal, común, de un *grado cero* de poeticidad. La lengua literaria y la no literaria se reclaman mutuamente.

Pero la definición de la *norma* frente a la que adquiere sentido el desvío literario, ha sido enormemente problemática. Aquí es donde cada teórico ha adoptado un camino. Podríamos resumir en cuatro las líneas de investigación en la relación desvío-norma dentro de esta corriente estructuralista:

1. Primeramente hubo quienes se limitaron a allegar una noción general para definir la norma como "el buen uso, el uso común y general" (Delbouille: 1960, p. 95) o "preferencia válida socialmente" (Michel, apud Spillner, 1979, p. 64). Hay quienes se limitan a definir lo literario como desvío respecto a la *norma* lingüística (Bruneau, 1951). Pronto se mostraron como insuficientes tales referencias a un uso generalizado, mucho más cuando desde la Retórica clásica se venía admitiendo la existencia de *desvíos no poéticos como es el caso de las llamadas figuras gramaticales* (cf. J. M.ª Pozuelo: 1980a,p. 98) o como hace ver la vieja sentencia de Du Marsais "en un día de mercado se oyen más figuras que en un día de sesión académica". Resulta pues muy difícil pensar en un "uso generalizado" sin desvíos; el lenguaje común está lleno de metáforas y juegos verbales que violentan la norma.
2. Otros como J. Cohen (1970) prefieren matizar la noción de desvío. Para Cohen la lengua literaria no es sólo desvío, es sobre todo *infracción*: tiene como esencia contradecir, quebrantar el código de la *prosa*. El lenguaje poético es para Cohen la *antiprosa*. Imagina Cohen un grado cero de poeticidad, el del lenguaje de la prosa científica, informativa. Este lenguaje tiene unas leyes: la no recurrencia, la coincidencia entre pausa semántica y pausa fónica, la arbitrariedad en la ligazón del significante y significado, unos esquemas lógicos de predicación, unas leyes de coordinación, etc. Para Cohen el lenguaje poético supone una constante violación de todas estas leyes que gobiernan el discurso de la prosa científica. La segunda tesis de Cohen es que el lenguaje poético es cada vez más antiprosa porque la poesía contemporánea ha aumentado cuantitativa y cualitativamente estas infracciones[8].
3. Otros muchos autores han entendido el desvío de la lengua literaria respecto a la norma de la Gramática. Para ellos la *norma* es el sistema de reglas que originan las frases aceptables en una lengua. El árbitro discernidor habrá de ser la Gramática de esa lengua. S. Saporta (1974) distinguía sobre esta

8. Una excelente crítica de la tesis de Cohen se encuentra en G. Genette (1969).

base los que él llama "desvíos positivos" (que serían las figuras o rasgos literarios que suponen adiciones o rasgos suplementarios, como por ejemplo la rima o la aliteración) de los "desvíos negativos" (que son aquellos que suponen formas que transgreden o atentan contra alguna de las reglas que gobiernan la gramática). En los siguientes versos de J.L. Borges:

"Toda la santa noche *la soledad rezando*
su rosario de estrellas desparramadas",

el verbo *rezar* exige un sujeto con los rasgos (Animado), (Concreto), (Humano), regla que ha roto el sujeto "la soledad"= (Inanimado), (Abstracto), (No humano). Son muchos los autores que han iniciado una descripción del desvío de la lengua literaria desde el prisma de una gramática descriptiva. Ya veremos cómo la estilística generativa desarrollará con especial énfasis esta óptica estructuralista que opone lengua literaria vs. lengua gramatical.

4. Las tres líneas hasta aquí presentadas tienen un punto en común: la norma a la que enfrentan la lengua literaria es una norma *extratextual.* Tanto el "buen uso", la *prosa,* como la *Gramática* son externos al texto. S.R. Levin (1965) distingue por ello entre desviaciones *externas* (las apuntadas hasta aquí) y desviaciones *internas*: aquellas que lo son respecto a la estructura lingüística dominante en el texto (p. ej., cuando aparece un elemento inesperado, una serie de asonancias en un poema en consonante, o un fragmento coloquial en una estructura poemática densa en figuras). El estudio de la norma equivalente a "previsibilidad contextual" goza de una muy extensa nómina de cultivadores. Para ellos los recursos verbales de la lengua literaria han de ser valorados en el contexto de la obra en que nacen. Los elementos de llamada de atención lo serán respecto a la norma que cada texto va imponiendo, dada la dificultad de aislar un concepto de "norma" válido para todos los textos. Quizá el autor más difundido dentro de esta corriente sea M. Riffaterre (1976) aunque alcanza a otros muchos como R. Fowler (1966), Enkvist (1974), Gregory y Spencer (1974).

El criterio fundamental para el análisis del estilo es para Riffaterre el control que el emisor (autor) ejerce sobre la descodificación del mensaje que habrá de hacer el receptor. Este control supone la previsión en la codificación de una serie de procedimientos de insistencia (métrica, metáfora, hipérbole, etc.), de manera que el descodificador (lector) no pueda prescindir de ellos sin mutilar el texto, y no pueda descodificarlos sin percibir su significación. En una

9. A quien debemos, además, unas muy interesantes críticas a la noción de norma extratextual o externa (Riffaterre, 1976: 68-69).

palabra, el autor reclama la atención del receptor mediante un lenguaje retorizado.

La novedad de Riffaterre reside en que a la hora de definir lo previsible, lo normativo, ha sustituido el concepto de norma por el de *contexto estilístico.* La lengua literaria, con la suma de sus recursos de insistencia, genera un *contraste* entre lo esperado (el patrón lingüístico que actúa como fondo en un determinado texto: p. ej. la rima consonante) y lo hallado (las asonancias). Ese contraste es el que crea el estímulo estilístico .Como arguye M. A. Garrido (1980, p. 15), esta nueva *norma contextual* trae dificultades no menores que las que intenta resolver. P. ej. hay hechos significativos aceptados como tales por los lectores que no son un contraste (o elemento inesperado) en un contexto. La idea de *convergencia* de varios elementos estilísticos en diferentes estratos tampoco resuelve esta dificultad.

R. Fowler (1966) supone una matización importante en el concepto de norma contextual cuando apela a la necesidad de relacionar la frecuencia de ocurrencias de una forma lingüística en un texto con la obtenida en otros textos de su área, escuela o tendencia literaria. Una forma lingüística resulta significativa no tanto respecto al conjunto de la lengua como respecto a la norma interna que se establece en el *género,* área lingüística o escuela (R. Fowler: 1966, pp. 21-22).

Quien mejor desarrolla esta idea, en el campo de la poética estructural es a mi juicio N. E. Enkvist, quien amplía notablemente la noción de contexto estilístico. Enkvist hace una dura crítica de las concepciones desviacionistas que habían supuesto una norma lingüística neutra desde el punto de vista estilístico. Para Enkvist el estilo no es una selección entre elementos opcionales de la lengua, es decir elementos estilísticamente neutros, sino una selección de entre "indicadores de estilo". La selección estilística está contextualmente determinada frente a la no estilística que es contextualmente libre. "La norma –dice– debe elegirse de modo que tenga una relación contextual significativa con el texto cuyo estilo estamos estudiando". Por ello este autor habla de la noción de "conjunto estilístico" formado por los indicadores de estilo (rasgos estilísticos) que aparecen en el mismo texto y que llegan a configurar una verdadera constelación contextual que es la que marca las probabilidades estilísticas dentro de las cuales una forma es o no significativa. Así, por ejemplo, un sacerdote durante un sermón va creando probabilidades máximas –la existencia de un lenguaje bíblico– y mínimas –el argot de un lenguaje "pasota" por ej.-. Esto configura una norma contextual frente a la que ha de valorarse cada rasgo estilístico:

"El estilo de un texto está en función de la relación que existe en-

tre las frecuencias de sus elementos fonológicos, gramaticales y léxicos y las frecuencias de esos mismos elementos en una norma relacionada contextualmente... Las frecuencias contextuales pasadas se convierten en las probabilidades contextuales presentes, con cuyo conglomerado es contrastado el texto" (Enkvist, 1974, pp. 45-47).

La norma lingüística abstracta se ha sustituido en estas formulaciones por una norma concreta para cada texto: aquella que fija la probabilidad de aparición de tal o cual rasgo, probabilidad que marca el grado o no de relieve de una forma o rasgo estilístico. Spencer y Gregory, que comparten lo fundamental de esta línea, coinciden con Fowler en introducir dentro de la norma contextual no sólo las probabilidades contextuales, sino también las *situacionales*, esto es, la relación entre la lengua de un texto con las de otros textos de la época; esto es, introducen una perspectiva histórica que fija un abanico de posibilidades dentro del cual se mueve el texto. El español de Cervantes ofrecería unas posibilidades diferentes al español de Unamuno, "Un texto debe fijar sus rasgos innovadores también respecto a la *situación* lingüística en que se inserta" (vid. Spencer-Gregory: 1974, pp. 93 y 104). Estas últimas contribuciones están muy emparentadas, como veremos, con la noción de "desautomatización" del formalismo eslavo (J.M.ª Pozuelo: 1980a, pp. 127-129).

Tanto quienes refirieron la lengua literaria a la norma lingüística común como quienes prefieren el concepto de *norma contextual*, se han servido a menudo de medios estadísticos para determinar las nociones de norma y desvío. En el primer caso, la norma sería el promedio estadístico de todos los medios lingüísticos del número de textos existentes. El estilo sería una desviación significativa de los medios lingüísticos en el texto a estudiar frente al promedio. En esta línea se han analizado promedios de elementos léxicos (P. Guiraud), la longitud media de palabras y frases (W. Fucks), etc. Las normas contextuales marcan una frecuencia dada y una probabilidad de aparición que ha de ser medida en términos estadísticos. Tomando como base la "teoría de la información" se ha intentado fijar que los elementos significativos en un texto son aquellos que realmente resultan "informativos" y la información a su vez está referida a la probabilidad de aparición de tal o cual rasgo (vid. A. Moles: 1945; Herdan: 1966; y A. Roldán: 1983 a).

2.1.3. La estilística generativa.

El generativismo supuso en la década de los sesenta un cambio importante en la teoría lingüística, hasta remover en buena medida las bases teóricas de la lingüística estructural. Sin embargo, la contribución de la lingüística generativa al problema de la lengua literaria no ha supuesto un cambio teórico real respecto a las posiciones en que se movía la óptica estructuralista. Lo más

visible de la contribución generativista a la teoría poética, quizá sea la confirmación de la concepción desviacionista de la lengua literaria, concretamente de la corriente estructuralista que refería la *norma* a la Gramática de cada lengua. Moviéndose dentro de la hipótesis teórica de la lengua literaria como transgresora del sistema de reglas de la gramática, el generativismo proporciona a lo sumo nuevos instrumentos metodológicos y un nuevo metalenguaje. Cuando menos hasta que la estilística generativa se disuelve en las llamadas "gramáticas textuales", de lo que trató fue especialmente de la posibilidad de que la gramática generativa proporcionase nuevas pautas analíticas dentro de un modelo visiblemente *descriptivo,* mucho más que teórico predictivo como había sido de esperar y denuncian entre otros Aguiar e Silva (1980) e Ignacio Bosque (1979). Este modelo descriptivo apoyado sobre el aparato transformacional se aplica comúnmente con una doble finalidad: 1.º) la de aislar las frases poéticas de las no poéticas ("bien formadas"); 2.º) definir las reglas de aquéllas y clasificarlas según el tipo de regla gramatical transgredida. Solamente algunos estudiosos intentan obtener conclusiones "estilísticas" o interpretativas; la mayor parte se mueve dentro del intento definitorio del lugar que deben ocupar las frases poéticas (llamadas comúnmente semi-sentences o simplemente "agramaticales") en el edificio de la Gramática. Esta orientación analítico- descriptiva no puede ser denominada propiamente *poética generativa,* ya que no pretende construir una gramática de los textos literarios utilizando y ampliando los instrumentos con que opera la gramática generativa. Prefiero por tanto la denominación de *estilística generativa.* Existe una segunda orientación, ésta sí poético-generativa, cuya finalidad no es descriptiva, sino teórica: la construcción de una gramática que explicite la llamada competencia literaria, hipótesis ésta que sí supone la constitución de una teoría generativa del texto literario, y que se ha desarrollado casi exclusivamente en el ámbito de la Gramática o Lingüística del Texto[10]. La distinción entre una estilística generativa y una poética generativa recoge en realidad la misma oposición que T. A. van Dijk (1973) hacía entre la *aplicación* de los instrumentos analíticos de la gramática generativa y una *extensión* de la teoría hasta abrazar al *texto* literario.

La estilística generativa ha ofrecido una enorme movilidad, puesto que la teoría gramatical que era su base estaba en continua transformación. No es éste el momento de trazar una historia interna de la estilística generativa; me limitaré a indicar las diferentes opciones que han venido brindando para expli-

---

10. El lector interesado en una panorámica tanto sobre la estilística como sobre la poética generativa puede consultar la excelente revisión de J. J. Thomas (1978) así como la colección de textos reunidos en el volumen de A. A. V. V.: *La critique générative* (1973). Para la idea de "competencia literaria" desde un punto de vista crítico, cf. Aguiar e Silva (1980).

car los problemas de la lengua literaria. A grandes rasgos es posible distinguir tres diferentes líneas de investigación:

a) Una primera línea ha enfocado el problema de la lengua literaria proporcionando posibles vías de "reconocimiento" de las estructuras lingüísticas de la poesía, refiriendo este reconocimiento a la comparación entre estas estructuras y las generadas (hechas explícitas) por una teoría gramatical adecuada. Como he señalado en otro lugar (J. M.ª Pozuelo: 1980 a, pp. 131-132) las primeras propuestas generativas explicaron la lengua literaria como desvío, sólo que proponiendo el término de *agramaticalidad.* La oposición lenguaje poético / lenguaje no poético fue entendida en términos de corrección / no corrección respecto a las sartas posibles en una gramática bien formada. Chomsky, quien propone el término de *agramaticalidad,* admitió luego la existencia de diferentes grados de agramaticalidad (N. Chomsky, 1964); en *Aspectos de la teoría de la sintaxis* casi se reduce el lenguaje poético a la ubicación del tipo de regla respecto a la que es posible una agramaticalidad. Distingue tres tipos generales o grados de desviacióm: 1) cuando se da violación de una categoría léxica; 2) cuando hay conflicto con un rasgo de subcategorización estricta; y 3) cuando el lenguaje desviado afecta a las reglas de restricción selectiva.

Una buena parte de trabajos generativistas recoge esta idea de agramaticalidad y sus grados, y se orienta en una doble finalidad: a) detectar los tipos de reglas vulnerados, entre las que las de "restricción selectiva" fueron las más atendidas por alcanzar a la metáfora; y b) proponer fórmulas de explicitación de las oraciones desviadas por una gramática, bien eliminando determinadas restricciones de las gramáticas estándar, bien introduciendo nuevas restricciones, como la rima. En esta línea se mueven, entre otras, las propuestas de Voeglin (1974), S. Saporta (1974), y las distintas de S. R. Levin, especialmente (1964), confirmado en sus líneas básicas cuando en *The Semantics of Metaphor* (1977) intenta una serie de reglas capaces de explicar las oraciones metafóricas.

b) Una segunda corriente toma la gramática generativa como metodología útil para descubrir determinados elementos estilísticos en el lenguaje de los autores. Es la corriente más propiamente estilística, puesto que pretende interpretar las "elecciones" estilísticas del lenguaje de los autores; elecciones que revelan un modo de manipular el lenguaje de entre varios posibles. El concepto generativista de "oraciones nucleares" y el componente transformacional sirven por ejemplo a Ohmann (1964) para un estudio comparado de los estilos de Faulkner, Hemingway, Henry James y D. H. Lawrence. El punto de observación es la sintaxis de estos autores y más concretamente los tipos de *transformaciones* respecto a las oraciones nucleares que en cada uno de ellos predomina. La idea básica de

Ohmann es que un escritor y otro organizan el mismo contenido, pero que cada uno adoptará una diferente forma, un estilo particular. Existen para él unos "componentes constantes" (las frases nucleares en que puede ser "normalizado" o "desestilizado" un texto) y unos "componentes variables" (las tranformaciones de esas frases nucleares). Pues bien, estos componentes variables o tipos de transformación son los que actúan como indicadores estilísticos. Respecto a las mismas frases nucleares en Faulkner predominan las transformaciones relativas, copulativas y comparativas, de donde se sigue una mayor complejidad sintáctica (y estilística) que en las de Hemingway. En éste predominan las transformaciones de nominalización y pronominalización, etc. La principal objeción es que Ohmann se mueve dentro de un concepto inicial de la gramática generativa donde predominaba la idea, ya desterrada, de que las transformaciones no modifican el significado. Por ello Ohmann habla de un mismo significado, el del texto "normalizado" o "desestilizado" (en frases nucleares) a partir del cual se ofrecen diferentes alternativas de transformación sintáctica, como si éstas tuviesen invariabilidad semántica, como si ellas fuesen "different expressions of de same content" (Ohmann: 1964, p. 425), cuando la semántica generativa ha demostrado que no es así.

La propuesta de C. W. Hayes (1966) se mueve dentro del mismo esquema teórico: el estudio de las transformaciones como variables estilísticas, sólo que aplica ya a Gibbon y a Heminway los métodos estadísticos. Hayes quiere precisar por qué decimos que el estilo de Hemingway es "sencillo", "periodístico", y en cambio el de Gibbon se dice que es "complejo", "enrevesado", etc. Los medios estadísticos focalizados hacia la sintaxis transformacional pueden ayudar a explicar estas notas intuitivas. Por ejemplo Hayes muestra que la tranformación pasiva es utilizada por Gibbon un 68% más de veces que Hemingway, lo mismo la subordinación sustantiva, etc.

c) Una tercera línea es la que ejemplifica el estudio de Thorne (1965), quien propone la aplicación de la gramática generativa como modelo descriptivo de la lengua de cada autor. No se trata aquí de una "gramática de la poesía", como la que proponía Levin, sino del estudio del código generativo del lenguaje de un autor para compararlo con el código general. De la comparación de ambos se extraerían según Thorne preciosas indicaciones estilísticas obtenidas con una idéntica base metodológica o instrumental: la de la gramática generativa de una lengua. Como hizo ver Hendricks (1969) en una aguda recensión crítica a esta gramática dialectal en que cada autor es un dialecto, puede convertirse en una lectura condicionada por el método, de forma que sean precisas restricciones metodológicas (las propias de toda "ordenación gramatical")

respecto a las posibilidades del corpus. Y si no es así, las variables serían tantas que su estudio carecería de interés indicativo.

Estas tres líneas son pivotes metodológicos en los que se encuadrarían muchos estudios que aquí no es posible recoger. Sí quiero indicar que la estilística generativa se ha mostrado especialmente receptiva hacia el problema de la *metáfora.* Es más, la semántica generativa ha desarrollado enormemente la literatura sobre este fenómeno, como destacó pronto entre nosostros J. L. Tato (1975). Pero este problema será tratado en la segunda parte de este libro, pues su repercusión es más específica y no siempre reproduce una concepción desviacionista. Igual ocurre con la llamada *poética generativa* que excede asimismo el punto de vista desviacionista; responde –como veremos en el capítulo quinto– a perspectivas textuales donde se diluyen los conceptos de *norma* y *desvío*, conceptos que sí han sido manejados en las versiones no textuales de la corriente generativista.

2.2. Crítica.

Ya a la altura de 1970 había caído en descrédito la concepción de que la lengua literaria podía ser definida frente a una norma respecto a la cual se desviaba, apartaba, vulneraba o violentaba. Son muchas las razones que avalan este descrédito, fundamentalmente basado en la difícil ubicación y delimitación de la *norma,* que nunca dejó de ser un concepto vago y huidizo, tanto en las versiones estructuralistas como generativistas. He aquí algunas razones aducidas contra el desvío-norma (cf. Spillner: 1979, p. 68; Lázaro Carreter: 1974; Aguiar: 1980; I. Bosque: 1979, etc.).

1. De la teoría se seguiría que hay textos sin estilo, es decir textos que podrían proponerse como norma.

2. La localización de tales textos es imposible de definir exactamente. Ni la norma ni la desviación pueden proponerse como fenómenos objetivos que escapen a la propia *idea* de lo que es normal que tenga cada cual. Incluso las desviaciones fijadas frente al *contexto* (en razón de la imprevisibilidad de sus elementos) establecen una norma diferente para cada texto (y lector), lo que reduce al mínimo su poder explicativo general.

3. En cualquier caso, la noción de *desvío* es meramente negativa. Decir que un texto supone *desvío* respecto a tal o cual norma deja sin explicar sus propiedades estilísticas y valorativas.

4. La mayor parte de quienes lo defienden dejan sin explicar la relación desvío-poeticidad. El desvío no crea por sí mismo un efecto poético. Tanto es así que son muchos los textos y lenguajes no poéticos que presentan gran cantidad de desvíos. La retórica habló siempre de las figuras gramaticales y la conversación normal, coloquial, está plagada de *desvíos* (metáforas, litotes, zeugmas,

etc. se pueden descubrir en los textos menos poéticos). Y no de modo circunstancial; hay mensajes como los publicitarios cuya densidad figurativa es enorme.

5. Lo mismo se puede decir con el argumento contrario: muchos textos poéticos apenas se separan de la lengua coloquial. La densidad y cantidad de desvíos –los textos retóricos y floridos del poeta ripioso–, puede incluso vulnerar y frustrar una comunicación poética. La distinta poeticidad de estas dos frases: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa" y"Lo que pasa en la calle" había sido propuesta como estética por A. Machado.

6. En el caso del generativismo, la noción de desvío añade nuevos problemas (I. Bosque: 1979, p. 117), sobre todo porque la caracterización desviacionista olvida que las reglas generativas no son generalizaciones inductivas, sino que deben ser instrumentos teóricos con *capacidad predictiva.* Ello llevaría a una teoría de "lo que no es posible en poesía", lo cual no se ajusta a la naturaleza de la lengua literaria.

7. La concepción desviacionista estructuralista y generativa ha reducido notablemente el concepto de lengua literaria hasta aproximarlo al de lenguaje con figuras de la vieja retórica del XIX. Se han detenido demasiado en los aspectos meramente elocutivo-verbales, y la lengua literaria, como veremos, es mucho más que una elocución verbal. Los aspectos semióticos de la literatura como tipo de comunicación y como mensaje definido por unas relaciones pragmáticas han quedado fuera. A ello hay que añadir la excesiva *atomización* de los análisis. A menudo por lengua literaria quiere entenderse solamente poesía, y más aún metáforas de la poesía contemporánea. Tanto es así que algunos estudios han propuesto tesis sobre la lengua literaria con el sólo análisis de tres o cuatro versos más o menos agramaticales. La concepción desviacionista ha olvidado que lengua literaria es la de Cervantes o Balzac, pero ello habría obligado a revisar la propia noción de desvío y norma gramatical.

2.3. El concepto de desautomatización.

En una esfera teórica no muy alejada de la de *desvío* se ha presentado el concepto de *desautomatización* como definitorio de la lengua literaria. En otro lugar he explicado el alcance de este concepto en la poética lingüística contemporánea (J. M.ª Pozuelo: 1980a). Allí defendía que "desautomatización" era una noción más amplia que la de desvío, y sobre todo suponía una óptica diferente porque lejos de afirmar una *norma* ahistórica y absoluta, relativizaba constantemente el concepto de norma y principalmente lo hacía depender de la percepción del receptor: con ello algunas versiones de la teoría de la desautomatización venían a recordar la necesaria historicidad de la poética y el carác-

ter siempre relativo –a la comunicación con el receptor– que encubría cualquier definición de lo literario. Me referiré aquí a aquellas versiones (pues no son todas) que excedan o superen la capacidad explicativa del desvío y puedan arrojar nueva luz sobre la comprensión de la lengua literaria.

El origen del concepto de desautomatización está en el movimiento teórico literario conocido como formalismo ruso y en sus continuaciones en la escuela de Praga. Buena parte de las modernas teorías sobre la lengua literaria tienen su brote inicial en la Rusia de los años veinte, cuando un grupo de jóvenes lingüistas revoluciona los planteamientos teóricos sobre el fenómeno literario. En ellos se encuentra la mayor parte de las actitudes teóricas dominantes en la crítica europea de los años sesenta (vid. A. García Berrio: 1973), aunque fue entonces cuando fueron difundidas en Occidente merced al espléndido libro de V. Erlich y a la antología preparada por T. Todorov.

El punto de vista de los formalistas sobre la lengua literaria quería ser positivo: aislar los procedimiento cualitativos que la constituían en una manifestación diferenciada de la lengua cotidiana. Se trataba para ellos de superar la vieja noción de que la poesía era un "pensamiento con imágenes", y se plantearon, por el contrario, el estudio no de la literatura, sino de la *literariedad*, esto es, en palabras de Jakobson en 1923: "lo que hace de una obra dada una obra literaria". La especificidad de lo literario no se encontraba para los formalistas ni en la persona del poeta ni en los temas o vivencias, sino que debería buscarse en la "cualidad de divergencia" de las formas artísticas del lenguaje frente a las no artísticas. El problema de la lengua literaria era un problema formal, verbal. El intento de aislar un principio explicativo general de la literariedad fue común a los formalistas, y todos ellos vinieron a incidir en que este principio se encontraba en el enorme relieve que en la lengua literaria adquiere la forma del mensaje, la palabra poética, relieve debido en gran parte al mayor volumen de *artificios* o procedimientos fónicos, morfológicos, sintácticos que convertían la palabra poética como tal palabra en el verdadero objeto del discurso.

Una de las manifestaciones primigenias de la teoría de la desautomatización es el concepto de "extrañamiento" de V. Sklovski (1925). Sklovski sostenía en su conocido artículo "El arte como artificio" que nuestra percepción del mundo y del lenguaje se encuentra desvanecida y automatizada. Las palabras que proferimos nos son indiferentes y no fijamos nuestra atención en ellas. En el lenguaje cotidiano únicamente nos interesa la referencia, las cosas nombradas. Ello hace que el lenguaje se automatice porque la relación signo-realidad se convierte en habitual. Las palabras son sólo *instrumentos* para decir lo que queremos decir y hacer, dejando de interesarnos como tales palabras. La

relación habitual entre signo y objeto hace que nuestra percepción tanto del signo como de la realidad sea *elíptica.* La habitualización de información resta relieve al discurso que no es sino *reconocible, esperado*, ligado como está el signo de modo rutinario a la realidad que simboliza o representa:

> "Si examinamos las leyes generales de la percepción vemos que una vez las acciones llegan a ser habituales se convierten en automáticas. Este automatismo generado por el hábito es el que gobierna las leyes de nuestro discurso prosaico. Sus frases inacabadas, sus palabras pronunciadas a medias se explican por el proceso de automatización... Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplezados por símbolos" (V. Sklovski: 1925, p. 29).

En *Literatura y cine* V. Sklovski traducía en bellas palabras este fenómeno:

> "La gente que vive en la costa llega a acostumbrarse tanto al murmullo de las olas que ya ni siquiera las oye. Por la misma razón apenas oímos nosotros las palabras que proferimos...
> Nuestra percepción del mundo se ha desvanecido, lo que ha quedado es simple reconocimiento" (apud V. Erlich, 1974, p. 253§).

Para Sklovski esta propiedad automatizada del lenguaje ordinario es la que el artista, mediante el lenguaje poético, pretende contrarrestar. ¿Cómo? Aumentando la duración de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma, singularizando los objetos y las palabras al aumentar su dificultad formal; en una palabra, mediante el *artificio* el mensaje verbal-poético pone de relieve su propia forma, obliga a que fijemos nuestra atención en ella; la lengua poética "está construída de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y su duración" (Sklovski: 1925, p. 69).

En un primer momento los formalistas se detuvieron en los artificios verbales (sobre todo en los rítmicos). Consideraron que la poesía es un arte verbal, que revelaba las palabras (Zirmunski). Se hablaba incluso del "valor autónomo" de los formantes lingüísticos (Yakubinnski). Se trataba de destacar el enorme relieve de los *procedimientos* o *recursos* como finalidad y no como medios de expresión. En una palabra, muchos formalistas se interesaron por el lenguaje poético como suma de artificios tendentes a detener la atención sobre la forma del mensaje. Pero otros ampliaron notablemente el concepto de *desautomatización* y moviéndose en la misma dirección teórica dilataron el concepto de *forma del mensaje.* En mi estudio citado me referí sobre todo a las contribuciones de I. Tinianov y, ya en el estructuralismo checo, J. Mukarovski. Tanto Tinianov como Mukarovski se esforzaron porque el concepto de desautomatización no fuera un principio estático ni cuantitativo. No es la suma de

artificios lo que otorga la poeticidad, sino la *función* de los mismos. Y esta función no podría medirse únicamente frente a la convención del lenguaje cotidiano, habría de establecerse referida a las propias convenciones normativas de la tradición literaria y de las series extraliterarias. La desautomatización no era un principio absoluto, sino relativo a la función que cada elemento literario ocupa en el conjunto de normas que se actualizan, normas que además van variando y modificándose hasta constituir un sistema dinámico de convenciones. Lo que importaba era el "principio constructivo" que habría de otorgar su valor a cada artificio o recurso literario (I. Tinianov: 1924, pp. 11-12). Ello explica que existan metros desgastados o recursos "lexicalizados", rimas que se automatizan en ripios, etc. Siguen siendo "artificios", pero su función ha cambiado porque el principio constructivo dominante han pasado a ocuparlo otros factores. Tinianov se preocupa asimismo de la interactividad o interrelación de los diferentes factores. Ningún artificio se encuentra aislado, su significación depende de su lugar en un sistema de convenciones en que el principio dominante varía, por ello Tinianov otorga un valor diacrónico a la desautomatización (cf. J. M.ª Pozuelo: 1980a, pp. 109, 103).

J. Mukarovsky recoge muchas de las ampliaciones que Tinianov impuso al concepto de desautomatización, y aporta asimismo una perspectiva enriquecedora en muchos aspectos. Señalaré aquí uno de ellos: su interés por vincular el concepto de desautomatización al de función y norma estética. Las normas respecto a las cuales resultan significativos los recursos artísticos no se limitan al lenguaje cotidiano: la función estética de los recursos verbales ha de ponerse en relación con su valor social e histórico. La "actualización" (desautomatización) de la lengua poética ha de enfrentarse a las normas estético-literarias dominantes, así como a las de la propia lengua literaria en sus estratos anteriores. El valor estético de los recursos artísticos es *relativo.* Nunca es un hecho estático, sino que el valor de los mismos ha de entenderse como un proceso que evoluciona contra el fondo de la tradición artística, y en relación con el contexto cultural y social siempre cambiantes (cf. Mukarovsky: 1936, pp. 60 y ss).

Estas ampliaciones han perfilado un concepto de desautomatización singularmente separado ya de la mera constatación desviacionista. Supone entender la lengua literaria como relevancia de la forma del mensaje, de modo que el *signo* literario no es solamente una referencia, sino también un elemento que reclama una atención en cierta medida autónoma respecto al referente. Se convierte el signo en objeto del mensaje. Ello otorga a la *forma* como tal un valor que no tienen los mensajes no literarios (ligados a la función comunicativa o referencial). Pero la desautomatización de la percepción no opera únicamente

sobre los elementos automáticos del lenguaje cotidiano sino también sobre el automatismo de las propias formas literarias de la tradición sentidas como cánones estéticos. La función de la lengua literaria es precisamente la de *individualizarse* como experiencia formal o como construcción singular. Esa función es estética por su naturaleza y valor, pero se actualiza únicamente en una consideración dinámica en la que las normas contextuales (por ejemplo los tópicos de un género literario) tienen tanto poder de convención como el automatismo de la lengua cotidiana. Ello significa que en las formulaciones avanzadas de la teoría de la desautomatización se defiende la necesaria historicidad no sólo del fenómeno artístico, sino, lo que es más importante, de su funcionalidad estética[11].

11. En otro lugar intenté mostrar la operatividad crítica concreta del concepto de desautomatización para explicar la lengua literaria de Quevedo. En mi libro *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* (1979) intenté ver cómo esa noción era ilustrativa del funcionamiento de la lengua poética de Quevedo, que hace visible su lugar sólo si se considera en el contexto de convenciones, a menudo automatizadas, de los tópicos expresivos del petrarquismo que configuró una sistemática tópica enormemente convencional y tipologizable como han demostrado las tipologías textuales del soneto amoroso clásico, de A. García Berrio (1978).

CAPÍTULO III: LA FUNCIÓN POÉTICA DEL LENGUAJE .

3.1. La teoría de la función poética.

3.1.1. La insistencia en la perceptibilidad de la *forma del mensaje como desautomatización, la idea de que en la lengua literaria "la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción"*[1] fue una constante en el formalismo ruso y ha continuado vigente en la crítica estructuralista merced a la conocida intervención de Jakobson en el Congreso de Indiana sobre *Estilo del lenguaje.* Roman Jakobson clausuró este Congreso con su ponencia titulada muy significativamente "Lingüística y Poética"[2]. Esta conferencia ha creado lo que se ha convenido en llamar un verdadero paradigma teórico[3] en la poética lingüística, pues son muchos los estudios, discusiones y extensiones que ha motivado, hasta convertir la tesis sobre la función poética del lenguaje en un lugar central en la poética lingüística.

3.1.2. Para entender bien la tesis jakobsoniana –y salir al paso de lecturas incorrectas– conviene tener en cuenta, como destaca M. A. Garrido (1978: 463), una doble circunstancia: 1.º) Lo dicho por Jakobson en 1959 ha de ser visto en el ámbito de la clausura de un congreso sobre el estilo como lenguaje. Se trataba de situar los estudios poéticos dentro de la Lingüística como

---

1. Palabras de R. Jakobson en su estudio "Co je poesie? (¿Qué es la poesía?)", original de 1934 y reproducido en las *Questions de poétique* (1973). En este texto se encuentra ya planteada la tesis que luego desarrollaría Jakobson acerca de la llamada "función poética" del lenguaje que recoge esta denominación ya utilizada en 1929 cuando fueron redactadas las *tesis del 29* del Círculo de Praga (cf. AA. VV. (1969 a).

2. Ponencia recogida en muchas colecciones, entre ellas la selección de textos de Sebeok (ed.) de 1960, parcialmente traducida al español en 1974 por editorial Cátedra, por donde citaré.

3. Así lo estiman entre nosotros M. A. Garrido (1978) y recientemente el profesor Vidal Beneyto (1981), quien ha recogido en un extenso volumen buena parte de los estudios suscitados a partir de la tesis jakobsoniana y de su prolongación posterior en el análisis de *Les chats* de Baudelaire.

muestran las palabras con que el ponente cerró su conferencia. Más concreto aún: se trataba de diferenciar el mensaje verbal artístico (o literario) de otros tipos de conducta verbal. Sin esta contextualización sincrónica se entiende mal, como veremos, lo que quiere decir "función poética del lenguaje". 2.°) Pero también es precisa una contextualización diacrónica. Al citar arriba unas palabras de Jakobson dichas en 1934 he querido ligar la tesis sobre la función poética a la tradición del formalismo ruso y a una dirección que R. Jakobson nunca abandonó. Lo dicho en el Congreso de Indiana es una formulación nueva de una vieja tesis formulada ya en *La lengua poética de Xlebnikov* (1919), luego recogida cuando Jakobson redacta junto con Mukařovsky la tesis 3c de las tesis del 29 y ligada a las preocupacions por obtener una definición lingüística de la *literariedad:* ¿Qué hace que un mensaje verbal sea literario? Conviene tener en cuenta asimismo la tesis de la desautomatización que vinculaba la literariedad a la atención del receptor por medio del artificio verbal sobre la propia forma del mensaje.

El propio Jakobson en su *Dialogues avec K. Pomorska* (1980) se ve en la necesidad de advertir que desde muy joven sus investigaciones estaban marcadas por dos intereses: insertar la poética en la Lingüística y subrayar la importancia del paralelismo en la constitución del mensaje poético eslavo. El hallazgo de unos textos de Hopkins –recuerda Jakobson (1980:102)– le hizo ver desde un prisma unitario lo que había sido su búsqueda en investigaciones discontinuas a lo largo de cuarenta años. ¿Qué había dicho Jakobson con machacona insistencia en estos cuarenta años? Había dicho en 1921 que "la poesía es el lenguaje en su función estética" y que su rasgo *dominante* era "un enoncé visant l'expression". Es decir, la función poética (o estética) subraya la forma (o expresión) del enunciado. "Visant" es un término que aparecerá luego como "orientación hacia" (Einstellung). La función poética es la orientación hacia "el mensaje como tal", dirá en 1959 (Jakobson, 1959: 135). De lo que se trataba era de decir que en la lengua literaria el factor *dominante* es la propia forma del mensaje[4]. La palabra es sentida como tal palabra, el lenguaje poético privilegia el mensaje (forma) sobre cualquier otro factor; especialmente en el lenguaje poético la palabra no es un simple sustituto del objeto nombrado (como ocurre en los mensajes en que *predomina* la función referencial), ni es una explosión de emoción (como ocurre cuando predomina la función emotiva). En el lenguaje poético la palabra –mensaje– es sentida como tal palabra por su *forma* misma, por su calidad fónica, morfosintáctica, léxica. Esto quiere decir

4. Para la ligazón entre el concepto formalista de *dominante* y función poética vid. F. Lázaro (1975). El profesor Lázaro recorre también en este artículo las distintas formulaciones históricas de la función poética.

Jakobson cuando habla de que la función poética "es la orientación hacia el mensaje como tal".

3.1.3 Esta vieja idea la atrae Jakobson en 1959, y dado su interés por insertar los hechos de estilo dentro de los estudios lingüísticos, habla de dicha función poética (ya denominada así en 1929) dentro de una reformulación de las funciones del lenguaje. En efecto, al comienzo de su "Lingüística y Poética" Jakobson vuelve a preguntarse: "*¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal" (p. 126). Para establecer tales tipos de conducta verbal e incluir la poética dentro de ellos Jakobson recuerda los seis factores que intervienen en cualquier acto de comunicación verbal: "EL HABLANTE envía un MENSAJE al OYENTE. Para que sea operativo ese mensaje requiere un CONTEXTO al que referirse ("referente según una nomenclatura más ambigua)... un CODIGO común a hablante y oyente... y por último un CONTACTO, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación" (p. 130). En esquema:

FACTORES	HABLANTE	CONTEXTO MENSAJE CONTACTO CÓDIGO	OYENTE
FUNCIONES	EMOTIVA	REFERENCIAL POÉTICA FÁTICA METALINGÜÍSTICA	CONATIVA

"Cada uno de esos seis elementos determina una función diferente del lenguaje. Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un cometido único. La diversidad no se encuentra en el monopolio de una de esas funciones varias sino en un orden jerárquico diferente. La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante" (p. 131).

Inmediatamente Jakobson recorre cada uno de los seis factores antes mencionados y habla de *función referencial* cuando el factor predominante, aquel hacia el que el mensaje se orienta, es el referente o contexto; *función emotiva* cuando la atención es hacia el hablante; *función conativa* cuando la predominancia la lleva el oyente, de quien se reclama la atención; *función fática* cuando la atención se orienta hacia el contacto, puesto que hay mensajes cuya función es establecer, prolongar o interrumpir la comunicación; *función metalingüística* cuando el habla fija la atención en el código.

"Hemos sacado a colación los seis factores involucrados en la comunicación verbal, excepto el propio mensaje. La tendencia hacia el MENSAJE como tal (Einstellung) es la función *POÉTICA*. (...) Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante ... también sirve para profundizar la *dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquellos"* (el subrayado es nuestro; pp. 135-136).

3.1.4. Así definida la función poética ¿mediante qué rasgos se manifiesta? ¿Cuáles son los medios de subrayar o resaltar el mensaje para que la atención se detenga en él? R. Jakobson actualiza en 1959 su constante interés por los fenómenos paralelísticos y de organizaciones recurrentes como elementos constructivos de la poesía (así su estudio sobre Xlebnikov o sobre el verso checo) y halla en Hopkins un principio explicativo común a muy diversos fenómenos como el del verso, rima, paralelismo, simbolismo fónico, ambigüedad, etc. Este principio general explicativo es que el lenguaje poético, por muy distintos medios, es esencialmente *recurrente*, esto es, lo ya emitido vuelve a aparecer en la secuencia. Recuerda Jakobson los dos modelos básicos de la conducta verbal: la *selección* y la *combinación*. Si el tema del mensaje es 'niño' el hablante selecciona uno de entre una serie de nombres similares o equivalentes: niño, chico, jovencito, chaval, párvulo, etc. El principio de equivalencia (basado en la similitud) es el que rige la selección. Al comentar el tema puede luego seleccionar a su vez de entre varios verbos emparentados semánticamente: duerme, cabecea, dormita, sestea. Ambos términos seleccionados se *combinan* dentro de la cadena de la lengua: el niño duerme, o "el chico cabecea" o "el jovencito dormita", etc. Pues bien "*la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*. La equivalencia se convierte en rasgo constitutivo de la secuencia" (p. 138).

Ello quiere decir que la lengua literaria construye sus secuencias, sus cadenas procurando continuas equivalencias con términos ya emitidos, reiterando lo dado, repitiendo en la cadena rasgos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos. El verso es una figura fónica recurrente, el paralelismo sintáctico es ele-

mento constructivo, también la isotopía semántica, etc. Proyectar la equivalencia no quiere decir sólo repetir miembros iguales, sino también miembros opuestos. La equivalencia se rige por similitud y desigualdad, sinonimia y antonimia (puesto que "alegre y "triste" se autorreclaman: en la definición de uno entra el otro).

En definitiva, la lengua literaria atrae la atención sobre la palabra por medio de la insistencia en lo ya dado, por medio de la recurrencia, que Jakobson amplia en 1968, en su "Poesía de la gramática y gramática de la poesía", al paralelismo gramatical como elemento central en la constitución del mensaje poético. En este estudio insiste Jakobson en la demostración de la tesis de que la recurrencia no es fundamental sólo en los niveles fónico y rítmico, sino que la poesía explota lo que Hopkins llama *figuras gramaticales*; "estas promueven la equivalencia al rango constitutivo de la sarta" (Jakobson, 1973: 225); y en el *Potscriptum* de 1973 Jakobson reafirma su tesis sobre la base analítica de cientos de poemas que afirma haber analizado en 15 lenguas distintas, observando siempre que las recurrencias no son fenómenos retóricos externos, sino *principios constructivos*, elementos sobre los que se apoya toda la semántica del texto. Los análisis que Jakobson ha hecho de "Les chats" (junto con Lévi-Strauss) y de "Spleen" de Baudelaire pueden servir de ejemplos de la manifestación lingüística concreta de la función poética del lenguaje como *eje organizativo* de los textos literarios. (Vid. R. Jakobson, 1973 y Vidal Beneyto (ed.) 1981)[5].

3.1.5. Junto a las extensiones propias de Jakobson, quizá la más difundida y afortunada sea la que lleva a cabo S. R. Levin en sus *Estructuras lingüísticas en la poesía.* Aunque Levin pretende, influido por el atractivo de la primera difusión de Chomsky, sentar las bases de una "gramática de la poesía", la primera formulación de la misma muestra una estricta dependencia de la tesis de Jakobson. Levin se propone dar cuenta de dos características peculiares de los textos literarios: a) la unidad de fondo y forma, que se mantienen en poesía inseparables; y b) por ello la característica subrayada por Valéry de la "memorabilidad" de la poesía. La poesía ha de ser recordada en sus propios términos.

---

5. Tales análisis han constituído un verdadero lugar de encuentro teórico que excede incluso la tesis concreta jakobsoniana sobre la función poética para alcanzar a la cuestión general de las posibilidades del estructuralismo como método y a los retos y deficiencias del análisis lingüístico de la poesía. Desde esta óptica es de lectura indispensable el conjunto de estudios recogidos por Vidal Beneyto (1981) donde se encontrarán junto a textos claves de la teoría estructuralista, como los de Levin, Ruwet, Hendricks, etc., análisis alternativos de "Les chats" como los de Riffaterre, Pellegrin, etc. Falta en este compendio la crítica, incompresiva pero sintomática de ciertas posiciones, de J. Culler (1975) que parece ser la que más ha dolido a R. Jakobson a juzgar por lo que él mismo dice en sus *Dialogues avec K. Pomorska.* Estos diálogos son fundamentales, pues Jakobson, a la altura de 1980, recoge una síntesis histórica de su pensamiento sobre la cuestión, y lo contextualiza en el seno de sus inquietudes científicas generales, que, desde joven, responden a principios teóricos asimismo recurrentes.

En la poesía se asegura una indestructible permanencia de la unión entre contenido y forma concreta. Levin atribuye estos dos rasgos a una estructura fundamental de la lengua literaria que él llama *coupling* (emparejamiento). Recordando a Jakobson, Levin sostiene que el lenguaje poético presenta un uso de las que él define como *equivalencias naturales* (fonéticas y semánticas). El *coupling* "consiste en la colocación de elementos lingüísticos equivalentes (desde el punto de vista de los paradigmas fonéticos y/o semánticos) en posiciones también equivalentes o dicho a la inversa en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes" (S. R. Levin, 1974: 49-50). De lo que se trata es de que la poesía convierte en recurrencia posicional (en la cadena) lo que desde el punto de vista paradigmático es asimismo equivalente. El modo laxo en que Levin entiende lo que es un *paradigma* (p. ej. semántico, que puede estar formado por "noche", "día", "sol", "luna", etc.) y lo que es una *posición*, ha hecho que las estructuras conocidas como *couplings* sean muy visibles en el lenguaje poético, como hace evidente Lázaro Carreter, en el apéndice de la edición castellana del libro, a propósito de un soneto de Góngora. De hecho, el *coupling* puede constituirse en un fenómeno estructurador fundamentalmente útil en el análisis de la *convergencia* entre repetición y ordenación sintáctica, puesto que el punto de vista de Levin exige que tengamos muy en cuenta la recurrencia posicional (sintáctica) y de *matriz convencional* (metro, rima) como engaste u odre donde se vierten recurrencias fonéticas y semánticas. En el capitulo 7 de este libro volveremos sobre este problema aportando ejemplos de couplings en textos literarios.

3.1.6. Además de dar entrada a extensiones concretas como la de Levin, el paradigma jakobsoniano ha proporcionado un prisma unificador para explicar muchos fenómenos de la lengua literaria que antes se encontraban dispersos. N. Ruwet (1972: 214) ha subrayado que la principal virtud de la contribución jakobsoniana ha sido la de formular una hipótesis general sobre la estructura del lenguaje poético. Esta hipótesis general unifica en un esquema único, en un modelo interpretativo sistemático, un gran número de rasgos que se encontraban dispersos en las casuísticas retóricas. Lázaro Carreter (1975: 68) habla de que la operatividad de este modelo ha podido o desplazar o culminar el sistema aristotélico. Esto es tanto más evidente cuanto, como subrayan Delas y Filliolet (1973), existe una coherencia entre la tesis jakobsoniana de la función poética y su proyecto interpretativo general de la metáfora y metonimia como mecanismos fundamentales de la ordenación del discurso poético (y no sólo poético). El libro de Le Guern sobre *La metáfora y la metonimia* no hace otra cosa que seguir el modelo explicativo jakobsoniano.

No es este el momento de glosar las repercusiones múltiples de la tesis

sobre la función poética en la teoría de la lengua literaria. Baste con decir que su proyección va más allá de descubrir recurrencias. Por ello ha podido servir de base teórica a la más difundida de las reformulaciones de la *retórica* J. Dubois y otros (Grupo μ) en su *Rhétorique générale* (1970) luego de entender la noción de *desvío* como poco explicativa, saludan la tesis jakobsoniana y prácticamente se alinean con ella, bajo la denominación de *función retórica* (J. Dubois et al., 1970: 23). Aunque entienden mal el sentido en que Jakobson habla de "orientación hacia el mensaje" y corrigen lo que no necesitaban corregir, esto es, que el *mensaje* no es independiente de los otros factores y funciones como algo que las trascendiera (p. 24), los miembros del Grupo μ hacen una ordenación totalizadora y global de los recursos de esa *función retórica* (vid. más adelante, capít. 6 de este libro).

En suma, la tesis sobre la función poética ha servido de pauta para extensiones posteriores, pero sobre todo para proporcionar un modelo unitario punto de partida tanto de revisiones globales de la retórica como de análisis de fenómenos concretos (como el que Lázaro Carreter hace del verso libre en su estudio "Función poética y verso libre", 1971) o como vehículo que parece haber suscitado nuevas lecturas de viejos fenómenos, como la que G. Genette (1978) hace del antiguo problema del cratilismo, de la motivación del sonido, del simbolismo fónico muy visible en los mensajes poéticos tradicionales donde la recurrencia gramatical, fónica y semántica origina una verdadera motivación del significado.

3.2. Revisiones críticas.

La tesis sobre la *función poética* ha recibido, junto a extensiones y ampliaciones, numerosas revisiones críticas que han afectado, además, a la teoría poética en el mundo hispánico. Pero tales críticas afectan de distinto modo a la teoría y plantean cuestiones diversas. Podemos distinguir por ello dos direcciones diferentes en las críticas a la *función poética*:

a) La de quienes niegan que se pueda hablar de una función poética diferenciada como tal función lingüística.

b) La de quienes admitiendo con más o menos matices la existencia de una función poética (asimilada a *autotelismo* o relevancia del mensaje en tanto tal) se resisten a admitir que las marcas típicas por las que se expresa (la función recurrente) tengan la capacidad definidora y sobre todo el carácter de distintividad que Jakobson le atribuye[6].

---

6. Dejaré fuera puntos de vista como los de Hollenstein (1975) y Pelletier (1977), que plantean las propias bases epistemológicas de la teoría y se mueven, por tanto, fuera de la discusión que aquí proponemos. También dejo fuera, por muy especializadas, las críticas a la viabilidad analítica de la tesis frente a poemas concretos. Este segundo tipo de críticas no afecta tanto a la teoría

3.2.1. a) La primera de las direcciones niega la función poética del lenguaje desde una diferente consideración de lo que cabe entender por función. Para Mounin (1967), F. François (1966) y entre nosotros R. Trujillo (1974) y J. A. Martínez García (1975) la función poética no es tal función puesto que la función lleva aparejada una finalidad y unos rasgos formales específicos que la diferencian. La "selección" y la "combinación" son mecanismos estructurales de la función designativa. La llamada función poética no estaría "formalmente" distinguida de la función designativa, sería más bien un diferente uso de la *designación*, sin que sus contenidos ni estructura verbal esté lo suficientemente diferenciada de la función referencial como para que podamos hablar de una nueva función lingüística. La poética, como otras funciones externas, la ven mejor como una *modalidad* de la función comunicativa o designativa. M. A. Garrido (1978) sale al paso de estas críticas haciendo ver que cuestionan el modelo de Jakobson desde otros paradigmas científicos y desde una lectura errada –por descontextualizada– de lo que Jakobson quiso decir y de lo que en Jakobson cabe entender por *función*. Advierte M. A. Garrido que el mensaje de Jakobson en 1959 ha de ser descodificado teniendo en cuenta el contexto sincrónico y diacrónico y el valor que en ese contexto adquieren los términos allegados por Jakobson. Esos contextos son el del formalismo eslavo y un Congreso sobre el estilo. Lo que Jakobson pretendía era obtener el lugar de lo poético como estructura verbal diferenciada de otros tipos de conducta verbal. Para ello Jakobson actualiza un concepto típicamente formalista cual es el de *dominante*[7] o principio constructivo que ha de explicar la estructura verbal de los mensajes. Dentro del marco del formalismo eslavo la principal oposición se establecía entre mensajes que privilegian el *signatum* (el objeto, la referencia) frente a los lenguajes artísticos que privilegian el *signans* (la palabra como tal palabra, los signos, la forma del mensaje, lo que M.A. Garrido (1978) llama *opacidad:* el lenguaje poético resalta su propia forma, no es transparente hacia fuera sino que se dice a sí mismo, es *autotélico).* Por ello, al resumir la teoría sobre la función poética hemos subrayado las frases en que Jakobson alude a esa "dicotomía fundamental de signos y objetos" y que la función poética *promueve la cualidad evidente de los signos,* hace evidente (y no sólo "reconoce" –véase lo dicho sobre el concepto de desautomatización–) la palabra.

Es en este contexto donde debe entenderse el término de función. Por ello

---

de la lengua literaria como a los límites del análisis lingüístico en poesía. Remito como modélicas a las de N. Ruwet (1972) y a W. Hendricks (1969).

7. Asumido por Jakobson en su estudio "La dominante" (1935, en R. Jakobson: 1973, pp. 145-151).

cuando Jakobson habla de "orientación hacia" (Einstellung) no se está refiriendo a "designación de" sino a *predominancia de*. En la estructura verbal de algunos mensajes el *factor predominante* es el propio mensaje en cuanto tal. Eso quiere decir función. Y eso justifica un número limitado de funciones, tantas cuantos factores puedan intervenir en el acto de la comunicación. M. A. Garrido (1978: 475) llega a resumir, de un modo a mi juicio acertadísimo, el concepto de función de Jakobson. La define como "la huella formal y/o semántica dejada en el mensaje por su orientación a cada uno de los elementos del proceso comunicativo". En cada mensaje, o tipo de conducta verbal, hay marcas que indican la dominancia de algunos factores. En el lenguaje poético el factor dominante es el signo en cuanto tal, y para llamar la atención sobre el signo maneja las recurrencias fónicas, morfosintácticas, semánticas.

Como se ve, lo dicho aquí como función es diferente a lo que el estructuralismo lingüístico europeo entiende por tal.

3.2.2. b) La segunda corriente de revisiones críticas acepta el paradigma jakobsoniano pero plantea problemas acerca del rendimiento explicativo de la recurrencia. Hay que advertir que en realidad la predominancia del signo, la llamada de atención sobre la palabra es una constante en el formalismo ruso. Toda la teoría de la *desautomatización* viene a decir esa idea (cf. J. M.ª Pozuelo: 1980 a). Las marcas de opacidad, los "procedimientos" y "recursos" por los cuales se privilegia el signans, obteniendo una densidad formal eran muchos y muy distintos en la descripción formalista. Iba desde el arcaísmo hasta la singularización de los objetos en Tolstoi, pasando por los fenómenos rítmicos y retóricos. En beneficio de la formulación teórica unitaria de Jakobson reduce los rasgos lingüísticos por los que puede explicarse esa permanencia del mensaje como forma. Pero, claro, esa reducción de la función poética a la "proyección de la equivalencia del eje de la selección sobre la combinación" hace que tal marca no sea, como señala N. Ruwet (1972), condición suficiente para la caracterización de lo literario. Censura Ruwet, desde su formación generativista, que la teoría de Jakobson carezca de poder predictivo, de forma que pueda sancionar qué recurrencias tienen valor desde el punto de vista poético y cuáles no: porque la *poeticidad* no puede provenir de la *cantidad* de recurrencias. Habría recurrencias que no aumentarían el valor poético –creativo– de un texto, sino todo lo contrario. También aduce N. Ruwet que no es condición necesaria: en tanto hay textos literarios (sobre todo los no líricos, como novela) donde la predominancia de esas marcas típicas es más discutible. A estas observaciones de Ruwet podríamos añadir la de Lázaro Carreter (1975). El profesor español, que había aceptado y saludado el paradigma jakobsoniano y que acepta sin reservas el fenómeno de la atención sobre el mensaje como fenómeno

real en los textos literarios, aduce como principal objeción que la "marca típica" de esa permanencia, esto es, la recurrencia, no es *distintiva* por cuanto es compartida por otros mensajes no poéticos como el de los eslogans publicitarios, refranes, etc. En algunos mensajes no poéticos es un principio constructivo central.

El profesor Lázaro propone, por tanto, ampliar el marco teórico de la función poética a investigar lo literario como manifestación, no única, de lo que llama *mensajes literales* (cf. F. Lázaro: 1976 b) La alternativa que plantea Lázaro sigue la línea marcada entre otros por M. Riffaterre y S. R. Levin. Tanto uno como otro habían observado que el rasgo central y definitorio de la lengua literaria era su vocación de *permanencia,* su *memorabilidad.* La lengua literaria exige permanecer en su propia forma, no puede "resumirse", ser dicha de otro modo. Nosotros, cuando recordamos un poema, buscamos las propias palabras con que ese poema ha sido fijado. A esta característica se refería M. Riffaterre cuando hablaba, en vez de función poética, de *función formal*: "La forma no puede atraer la atención sobre sí misma si no es específica; es decir si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada. Si fuera de otra manera, el contenido sería el objeto primario de la atención y podría ser repetido en otros giros equivalentes. La forma es preeminente porque el mensaje y su contenido perdería su especificidad identificable y forzosa si se cambiase el número, el orden y la estructura de los elementos verbales" (M. Riffaterre, 1976: 178). Por ello la lengua literaria fija estructuras que no admiten sustitución alguna. Son estructuras verbales que han de permanecer *literales*, fijadas, con vocación de permanencia. Para Lázaro Carreter (1975) sería preciso aislar las *recurrencias estructuradoras* (que están al servicio de la preservación del mensaje) de las *recurrencias expresivas* (presentes en todo tipo de comunicación y muy numerosas en la comunicación ordinaria). Esta distinción debe realizarse en una investigación en que se distinga como oposición clave la que se da entre lenguaje fungible, no perdurable, sin voluntad de permanencia, y el *lenguaje literal* que es aquel que está destinado a ser reproducido en sus propios términos. En su estudio de 1976 *El mensaje literal* desarrolla ya propuestas definitorias de lo que él llama lenguaje literal, género del que la lengua literaria es sólo una especie, una manifestación no única ni exclusiva: "El lenguaje literal es el empleado en comunicaciones que deben ser descifradas en sus propios términos y que así deben conservarse".

A este género pertenece la lengua literaria y otro tipo de mensajes como inscripciones rituales, refranes, etc. Conviene, eso sí, no identificar lenguaje literal con lengua escrita, puesto que hay tanto un lenguaje escrito no literal (determinado tipo de cartas como las familiares) como manifestaciones no es-

critas del lenguaje literal (las formas orales de manifestaciones artísticas folklóricas).

Este tipo genérico de lenguaje literal explica muchos rasgos literarios (la oposición prosa/verso, p. ej. sólo puede darse en su seno), y posee características que lo separan del fungible, por ejemplo:

a) La atención especial que el emisor presta a la técnica de cifrar su discurso.

b) Se plantea como proyecto, como *composición.*

c) Dentro de la composición es determinante que el lenguaje literal tenga un *cierre previsto*, una determinada extensión temporal y espacialmente limitada[8].

d) La existencia del *género* puede interpretarse como un elemento interno a los lenguajes literales, etc.

Estas revisiones críticas, y algunas otras que podrían allegarse, no hacen sino mostrar la fecundidad teórica del modelo jakobsoniano que ha abierto nuevas vías por recorrer, como la investigación de los lenguajes literales o la que propone M. A. Garrido (1978: 480) como un rendimiento posible del paradigma jakobsoniano: "el de una tipología de mensajes según el grado de dominancia de una u otra función".

Otra cosa diferente es si el modelo jakobsoniano ha agotado la definición de la lengua literaria. Parece visible que no ha sido así, pero ha contribuido como ningún otro modelo a esa tarea quizá irrealizable y, seguro, todavía por realizar. La sanción final nunca deberá ser total ni excluyente. Como veremos en la segunda parte de este libro, son muchos los recursos de la lengua literaria que entendemos ahora con mayor claridad.

8. Un lingüista tan agudo como A. J. Greimas señalaba el fenómeno de la "Clausura del discurso" de los textos literarios como potenciación semántica de su información: "(la clausura del discurso) al detener el flujo de informaciones, da una nueva significación a la redundancia que, en vez de constituir una pérdida de información, sirve por el contrario para *valorizar* los contenidos seleccionados y clausurados. La clausura, entonces, transforma el discurso en objeto estructural y la historia en permanencia" (A. J. Greimas, 1969: 165-166).

CAPÍTULO IV: LENGUA LITERARIA Y CONNOTACIÓN

4.0 Las teorías hasta aquí presentadas coinciden todas en un mismo principio: la separación más o menos estricta entre lengua literaria y lengua común. Todas las teorías analizadas suponen para la lengua literaria la afirmación de un sistema especial susceptible de ser analizado en unas huellas formales específicas e incluso susceptible de ser objeto explicitable por una gramática propia con índices de autonomía más o menos elevados. Tales teorías han venido a establecer, llamándola "referencial", "stándard", "coloquial", etc., la lengua cotidiana como un fondo no marcado en contraste con el cual resultaban significativos los recursos o procedimientos de esa *otra* lengua, conocida como poética o literaria. Ya hemos apuntado la deuda que esta separación de signo literario/signo no literario tiene respecto al paradigma iniciado por la Retórica, que separó figuras *retóricas* de figuras *gramaticales* (cf. J. M.ª Pozuelo, 1980a, 94), y cómo tal separación fue sancionada y consagrada por el formalismo ruso al hablar de los recursos, "procedimientos" o artificios en términos de "cualidad de divergencia" en la que el lenguaje poético mostraba su especificidad formal y funcional. Era un lenguaje "marcado" positivamente sobre un fondo –el de la lengua común– no marcado.

Una importante dirección teórica del estructuralismo lingüístico adopta un ángulo de visión netamente distinto, en cierta medida opuesto. Para algunos seguidores del estructuralismo saussureano no es aceptable ni esa "especificidad" cualitativa de lo literario como lenguaje ni esa idea de *lengua* como fondo no marcado, exclusivamente nocional frente a la que se opone, diferencia o separa la lengua literaria. En cualquier caso, esa idea de *lengua neutra* es una abstracción que tiene muy poco que ver con la realidad –tanto semántica como de uso– de la manifestación lingüística. En todo acto lingüístico se pueden apreciar valores no exclusivamente nocionales, y esos valores responden a la propia

identidad del sistema de la lengua, a la propia naturaleza del código. Todo acto lingüístico es –además de un enunciado– una *enunciación* que dice algo sobre la actitud y posición de quien lo enuncia (cf. E. Benveniste: 1971 y T. Todorov: 1973). Se superponen, pues, en toda realidad verbal distintas informaciones que afectan a la perspectiva, situación, estado de ánimo del Emisor e incluso del Receptor. Pero incluso en la propia estructura verbal del enunciado se deslizan valores superpuestos a los nocionales. Ch. Bally (1951²: 203-206) habla de *efectos por evocación* (tono, época, clases sociales, grupos sociales, regiones, biología) y L. Hjelmslev (1971: 163) habla de *connotadores* (noción que más adelante explicaremos).

En definitiva, la lengua no sólo denota (señala), también *connota* o proporciona unos valores complementarios a la denotación, que reflejan o indican unas diversas informaciones, actitudes y *registros*.

La dirección teórica que este capítulo aborda contempla la lengua literaria desde esta nueva óptica. Se resistirá a verla como lenguaje diferente, antes bien proponen lo literario como un uso lingüístico, registro o nivel de lengua que actualiza determinadas posibilidades del sistema de la lengua. Dicho de otra forma: el código lingüístico común –el sistema de la lengua– ha de ser necesariamente el marco de referencia donde integrar lo literario, cuya especificidad no será en cualquier caso sino una *modalidad* de uso del propio sistema; incluso más, si hemos de referirnos a E. Coseriu (1977) veremos que esta modalidad –la literaria– es precisamente la que se propone como aquella en que el sistema realiza todas sus posibilidades funcionales.

Estudiar la lengua literaria será, pues, estudiar las *connotaciones* del lenguaje, entendiendo unos connotación en el sentido de valores expresivos, afectivos (la dirección que inaugura Ch. Bally). En cambio otros (la dirección glosemática) verá la connotación en el sentido bloomfieldiano actualizado luego por L. Hjelmslev, esto es, como "nivel" o "registro" de lengua, como modalidad de uso (vid. J. Molino, 1971: 9-10 y J. A. Martínez, 1975: cap. 3).

4.1. Ch. Bally no habla en su *Traité de stylistique française* de connotación, sino de valores afectivos y/o expresivos del lenguaje. Como se sabe, Bally se refería a la expresión lingüística, a la lengua hablada y explícitamente rechaza una estilística literaria por considerar ésta individual. Su punto de mira era, en cambio, "el estudio de los hechos de expresión del lenguaje organizados desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad mediante el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad" (Ch. Bally 1951²: 16). Por ello Guiraud en su espléndido libro[1] habla de Estilística *descriptiva* o *de la lengua*. Sin embargo, algunos

1. P. Guiraud: *La Stylistique*. París, P. U. F., 1955 (existe traducción española en ed. Oikos-tau).

continuadores de Bally, especialmente Cressot (1951), entendieron que la literatura era precisamente el lugar por excelencia donde el dominio de la estilística era más patente, el lugar donde más sistemática y conscientemente eran empleados los valores afectivos de una lengua, y entendieron la literatura como el material privilegiado de estudio.

Sea simplemente en la manifestación hablada o sea ésta recogida en los textos literarios, de hecho esta corriente pretende hacer de la Estilística una parte fundamental de la Lingüística y estudiar los procedimientos que la lengua posee para marcar la afectividad. Estos procedimientos han servido luego de guía para una estilística literaria general que pudiera ser ilustrativa no tanto de la expresión de la psique de un autor como de los medios que un idioma concreto tiene a su disposición para hacerse *expresivo, subjetivo* y, en este sentido, para connotar además de denotar. De entre los carácteres afectivos de la lengua distinguidos por Bally los que más se aproximan al concepto posterior de connotación (y a la propia clasificación de sistemas connotadores que hará L. Hjelmslev en 1971: 162-163) son los llamados *efectos por evocación.* Estos se dan cuando en una forma lingüística se reflejan las situaciones en las que el texto ha nacido. De este modo, al hablar o escribir se da noticia de estos 6 datos analizables en el mismo enunciado[2].

1. *El tono*: se refiere a lo que la tradición retórica conocía como "estilo". En un texto se puede detectar un tono sencillo (propio del habla de la casa, de la calle) un tono medio (oficina, relaciones sociales) y un tono solemne (conferencias, discursos, brindis, etc.) –cf. M. A. Garrido, 1975: 98–.
2. *La época*: Un texto siempre trae una indicación de la época en que se ha emitido.
3. *Clases sociales.* Los textos evocan el "status" social de quien los crea, su procedencia económica y cultural.
4. *Grupos sociales*: Cada institución (Iglesia, Universidad, Administración, etc.) tiene unas marcas que dan determinados significados específicos a los términos.
5. *Regiones*: El lenguaje da cuenta de la procedencia geográfica del individuo.
6. *Biología:* Cada sexo (hombre, mujer) y edad (lenguaje infantil, de la adolescencia, madurez, etc.) se manifiesta en efectos lingüísticos concretos.

4.2. Algunos de estos sistemas y otros más como los *medios* (escritura, habla), *idiomas* (dialectos, lenguas vulgares, nacionales), *formas estilísticas* (verso, prosa,

---

En este libro se valora la estilística de Bally y sus diferencias con la estilística genética o individual de L. Spitzer. Cf. también la bibliografía indicada en el capítulo 2.2 de este libro.

2. Ch. Bally, 1951 2.ª: 203-236.

géneros literarios) son enumerados por L. Hjelmslev como *connotadores*, cuando en sus *Prolegómenos* (cap. XXII) habla de la distinción entre semiótica denotativa y semiótica connotativa. Sin embargo el cambio no es simplemente terminológico, puesto que afectará a una perspectiva diferente sobre el lugar ocupado por la connotación, que es algo más y algo diverso a los efectos por evocación y valores expresivos. Ya hemos indicado que *connotación* será entendido como un nivel o registro de la lengua. Pero lo importante es que Hjelmslev otorga un nuevo lugar a las connotaciones al hacerlas *solidarias* (i. e. se dan siempre) con cualquier signo o texto del lenguaje denotativo. Ello quiere decir que en un texto dado, lenguaje connotativo y lenguaje denotativo se imbrincan. La connotación no es un "añadido" o "complemento" de la denotación;por el contrario, la connotación está en *función de signo* con la denotación. Dicho de otro modo: la connotación tiene como expresión el contenido y la expresión del propio signo denotativo. Tal dependencia es visible cuando L. Hjelmslev proclama que el objeto de una teoría lingüística no se reduce a la "lengua natural" a través de la semiótica denotativa. Una teoría lingüística deberá dar cuenta asimismo de la *semiótica connotativa* que se define como "una semiótica que no es una lengua y en la que el plano de la expresión viene dado por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa" (L. Hjelmslev, 1971: 166). Esta definición ha tenido y tiene consecuencias muy importantes para una teoría de la lengua literaria. Supone que el signo connotativo utiliza como *expresión* al signo denotativo (esto es, el plano de la expresión y el plano del contenido del signo denotativo).

Veremos cómo la lengua literaria –en tanto uso de signos connotativos– no es "otra" lengua (la semiótica connotativa, dice Hjelmslev, es una semiótica que no es una lengua) sino que construye sus contenidos con los materiales expresivos y contenidos propios de los signos denotativos. La lengua literaria tiene a los signos denotativos como sustancia de la expresión.

De este modo la teoría de la lengua literaria es inseparable de la teoría de la lengua en cuanto tal, lengua literaria y sistema lingüístico no son ya fenómenos separables: el uno ha de ser explicado desde el otro, hasta tal punto que es el código denotativo aquél con el que se construye el subcódigo que gobierna la lengua literaria[3].

---

3. La complejidad terminológica de esta teoría y su enorme grado de coherencia interna hacen que cualquier traducción o paráfrasis a otros términos menos técnicos suponga ya una cierta traición a la misma e introducir desviaciones simplificadoras. Pero los fines de este libro obligan a un cierto grado de paráfrasis en términos no siempre técnicamente adecuados. El lector puede recurrir a espléndidas panorámicas de esta orientación como el tercer capítulo del libro de Martínez García (1975) y el primer capítulo del libro de J. Trabant (1975).

4.3 Sobre estas bases ha sido posible hablar del signo estético o literario como equivalente al signo connotativo, y, por tanto, intentar aplicar satisfactoriamente la teoría glosemática a los recursos poéticos para dar cuenta de su funcionamiento como signos. El paso inicial y fundamental para ligar signo connotativo y signo estético (literario) lo da S. Johansen (1949). Hemos visto cómo Hjelmslev no habló en realidad de signos literarios, y ligó los connotadores a registros o niveles de uso del lenguaje de tipo diatópico o diastrático fundamentalmente (aunque habla también de formas estilísticas en su enumeración de connotadores). Johansen se propone lograr ya de modo explícito una teoría del signo estético-literario.

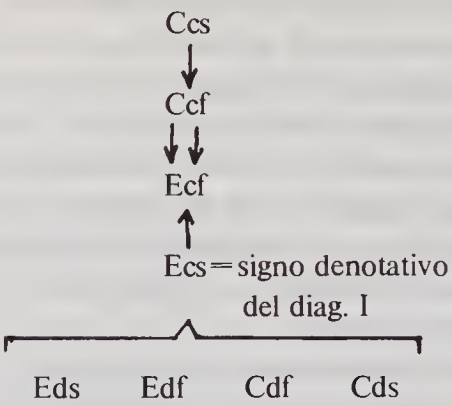
Si analizamos los signos *corcel* y *caballo* veremos que la conmutación de ambas expresiones no repercute en el contenido (ambos tienen la misma referencia 'animal' + 'mamífero' + 'équido' + 'cuadrúpedo' + 'masculino'). Se trata, por tanto, de dos *variantes de expresión* de un solo signo denotativo (definido por tales rasgos). Sin embargo, es visible que al cambiar *corcel* por *caballo* perdemos una serie de notas que posee corcel y no posee caballo. "Vemos formarse así un signo específico cuyo contenido es diferente del contenido ordinario y en el que el signo ordinario cumple el papel de expresión" (S. Johansen, 1949: 290-291). Johansen llamará signo denotativo al signo ordinario que representa el diagrama (I) que, en términos glosemáticos, se define por una interdependencia (⇄) entre la forma de la expresión denotativa (Edf) (manifestada por la sustancia de la expresión denotativa (Eds)) y la forma del contenido denotativo (Cdf) (manifestada a su vez por la sustancia del contenido denotativo (Cds)).

El *signo connotativo* también muestra una interdependencia entre forma de la expresión connotativa (Ecf) y forma del contenido connotativo (Ccf). Este signo connotativo –añade Johansen– tiene como sustancia de la expresión al signo denotativo ("Corcel", "caballo", "jamelgo", etc.). De este modo los contenidos específicos que añade el signo corcel al signo caballo son analizables como *signo connotativo* en que tales signos actúan como sustancia de la expresión, tal como se ve en el diagrama II, donde la sustancia de la expresión es el signo denotativo del diagrama I.

Johansen identifica signo connotativo y signo estético (literario). Para explicar este signo estético Johansen amplía el esquema del signo connotativo del diagrama II (definido como signo connotativo complejo) añadiéndose otros cuatro *signos connotativos simples* que tienen la particularidad de poder ser relacionados o referidos a un plano concreto de la lengua. De lo que se trata es de mostrar cómo existen connotadores o signos connotativos simples cuya base o sistema de expresión no es la totalidad del signo denotativo. 1.º) Hay

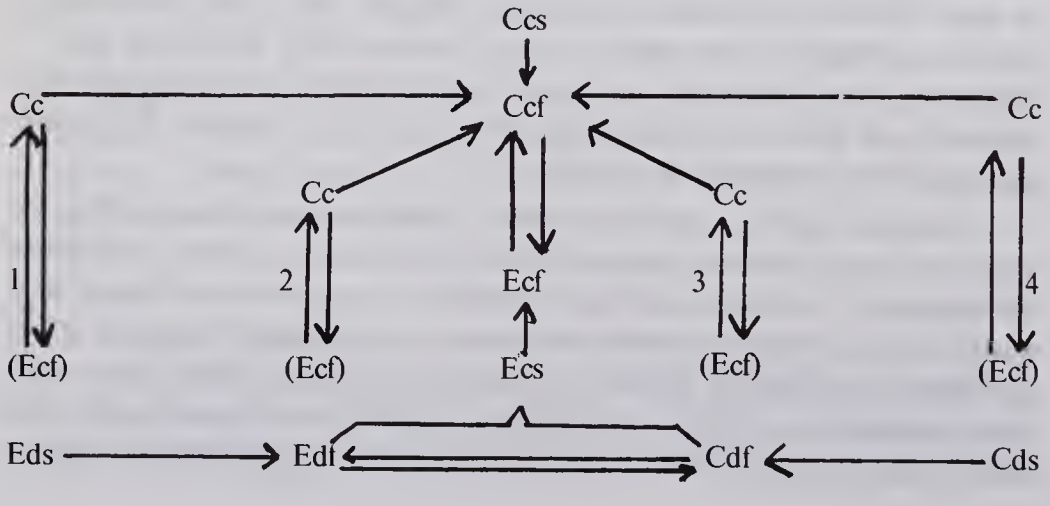
Diagrama I: signo denotativo:

Diagrama II: signo connotativo:



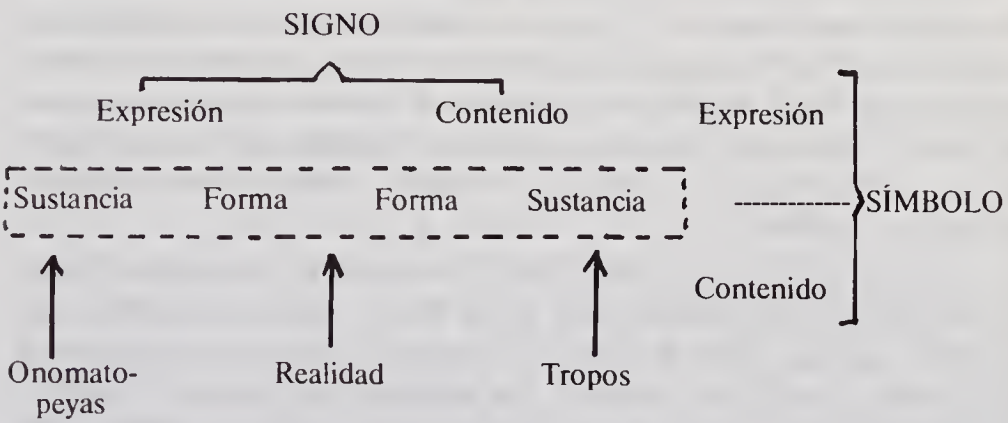
connotaciones sacadas de la sustancia de la expresión denotativa (por ejemplo el empleo de onomatopeyas); 2.°) Hay connotaciones cuya base es la forma de la expresión denotativa (ritmo versal, también la rima, en opinión de Gregorio Salvador[4]; 3.°) Otras connotaciones están extraídas de la forma del contenido denotativo (p. ej. las licencias sintácticas como hipérbaton, quiasmo, etc.); 4.°) Por último, hay connotaciones apoyadas sobre la sustancia del contenido denotativo (p. ej. idiosincrasias intelectuales de un actor, su temario). Estas cuatro connotaciones de signos connotativos simples (basados, insisto, en un solo nivel de cada plano de la lengua) son recogidos con la numeración correspondiente (1,2,3,4) en el esquema de signo estético de Johansen (diagrama III). La parte inferior y central del esquema reproduce el signo connotativo complejo del diagrama II, en el diagrama III se añaden 4 signos connotativos simples (Cc⇄Ecf) numerados 1,2,3 y 4) colocados cada uno sobre plano y nivel del signo denotativo que les sirve de sustancia de la expresión:

Diagrama III: signo estético de Johansen:



4.4. Esta óptica de la lengua literaria como conjunto de signos connotativos tiene la ventaja de indicar el grado de dependencia de las expresiones y contenidos de los signos literarios respecto al código de la lengua. Se trataba de marcar que el lector puede entender los recursos literarios porque se apoyan siempre sobre su propia competencia y dominio del código. Lo literario tiene como elemento material del que se sirven las expresiones y contenidos de la lengua común.

Pero junto a los *signos* de la lengua, el lenguaje literario emplea también *símbolos*. Esta perspectiva de inclusión del símbolo como base explicativa de los instrumentos del artista en el lenguaje fue subrayada primeramente por L. Flydal (1962) y luego por L. Nieto (1977). Para Flydal el principal recurso artístico del lenguaje es el empleo del signo (inmotivado y sistemático) como *símbolo* (motivado y analógico). Ello ocurre porque el símbolo acoge al signo, según muestra este esquema:



Para Flydal el *símbolo* tiene como contenido la realidad misma y como expresión el signo lingüístico entero. Pero, pese a las apariencias, se distancia de Johansen puesto que para éste la base connotativa era la *forma* glosemática (el signo es forma de la expresión (⇄) forma del contenido). En cambio. para Flydal la relación es *simbólica* (motivada) y, por tanto, se establece a través de las sustancias y sólo de las sustancias. La lengua literaria es, por tan-

4. Gregorio Salvador valoró pronto y difundió entre nosotros las teorías de Johansen, ampliando su atractivo al apoyar desde ellas accesos metodológicos concretos para el comentario de textos literarios. Véase especialmente sus estudios de 1964 y 1973 en la bibliografía. También en su estudio de 1977 propone el signo literario (considerado en su totalidad e indivisibilidad, esto es, como forma, pero también como sustancia) como base para una ordenación de la literatura. Una consideración integral del signo acogería desde el estudio fónico, rítmico, la forma del contenido tropológico, hasta los géneros literarios y las tendencias temáticas. Completa así primitivas propuestas como la de H. Sorensen (1958).

to, el lugar donde el signo funciona como símbolo. Ello hace que exista una especial conexión –motivada– entre signo y realidad. Tal conexión origina dos tipos fundamentales de fenómenos artísticos: 1.º) las relaciones motivadas de sonidos en el plano de la expresión (onomatopeyas, armonía imitativa, etc.) que responden a lo que Valéry llama palabras que "sonnent leur sens" (cf. R. Jakobson, 1966, J. Cohen, 1972 y G. Genette 1976); 2.º) Las relaciones motivadas de sentido en el plano del contenido: palabras que "disent leur sens". Flydal habla aquí de metáforas y tropos en general. En ambos casos el interés de Flydal es la sugerencia de la realidad desde la sustancia, bien sea de la expresión (motivaciones fónicas), bien sea del contenido (motivaciones semánticas o tropos).

A partir de aquí Flydal ofrece una pormenorizada tipología de instrumentos artísticos para establecer: 1.º) Figuraciones; 2.º) Juegos de identidad; 3.º) Euglosias y cacoglosias; 4.º) Discordancias de sonido/sentido.

Ordenando los signos connotativos, añadiendo los fenómenos (extensos e importantes, como hace ver L. Nieto) en que la literatura se comporta con valor simbólico y/o iconográfico respecto a la realidad, de hecho a lo que se llega es a una nueva ordenación taxonómica de figuras o recursos cuya ventaja respecto a la retórica elocutiva es la mayor coherencia de la teoría lingüística que actúa de base y el respeto a la relación obligada entre *sistema lingüístico* y uso literario.

4.5. De este modo se ha podido llegar a ordenaciones sistemáticas de los recursos literarios del lenguaje como la que lleva a cabo J.A. Martínez García (1975). La base teórica de Martínez García es la Glosemática como teoría de las *formas*. Los rasgos poéticos o son formales o no se dan. A partir de esta afirmación este autor ve el texto poético como producido e interpretable a partir del mismo sistema lingüístico de no importa qué otro texto de la lengua. Se construye el texto poético como un *uso creativo* del sistema, es decir un uso diferente al de otros usos pero en el que inevitablemente se manejan las propias unidades (fonemas, componentes de contenido) del sistema. Estas unidades ni se crean ni se destruyen en el texto poético, únicamente, se transforman o conforman de modo diferente a los otros usos. Sólo desde esta hipótesis se puede fundamentar una *teoría lingüística de la poesía.*

Sobre esta hipótesis, que cruza la segunda parte del libro (en la primera discute otras concepciones y presenta teorías diversas) se fundamenta el recorrido por las formas de creatividad lingüística del lenguaje poético.

La lengua literaria es *creativa* en tanto: 1.º) crea nuevas expresiones (pero no fonemas nuevos); 2.º) crea nuevos contenidos (pero no nuevos componentes); 3.º) crea nuevas asociaciones entre expresión y contenido y 4.º) establece ciertas relaciones suplementarias inéditas entre expresiones, contenidos y signos.

Se puede llegar así a una tipología de *Tropos y Figuras* en la que se analiza el fundamento lingüístico de unos y otras. La reducción (o interpretación) de una desviación por combinación da lugar, p. ej. a la metonimia, mientras que la metáfora es una forma de reducción de una desviación interpretándola por una metasemia o cambio de contenido. Junto a los *tropos* distingue la *Imagen* (desviación sin reducción) de las *figuras* (mecanismo creativo respecto a los usos de la lengua).

4.6. Sobre una base teórica global parecida J. Trabant (1975) procede también a una ordenación de los distintos procedimientos artísticos. Trabant parte concretamente de la teoría del signo estético de Johansen y pretende recopilar muy diferentes estudios para sistematizar los connotadores de sustancia y forma, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Por ello su libro tiene la ambición de integrar la estilística de la lengua y la estilística literaria acogiendo aportaciones de uno y otro lado para reordenarlas en el esquema teórico glosemático de Johansen. Esta reordenación le lleva a la necesidad de ampliar a su vez la teoría de Johansen. La principal modificación –de influencia neta de E. Coseriu– es que Trabant no cree que la sustancia de la expresión del signo literario sea ya la lengua *denotativa*. La base sobre la que opera la lengua literaria, por el contrario, es la *lengua histórica*. Trabant entiende por *lengua histórica* aquella que incluye ya todas las *connotaciones posibles*. Por así decirlo, es el estado de *posibilidades del sistema* (en el sentido de Coseriu) el que actúa como sustancia de la expresión del signo literario (vid. J. Trabant, 1975: 339). Tales posibilidades pueden actualizarse o no. Por ello la forma del signo literario es una forma que incluya la representación, la lengua como "norma" y la interpretación o lectura. Por ello la forma del contenido estético la sitúa Trabant como "casillas vacías" cuyo llenado depende de la interpretación o "selección" del lector-oyente que actualizará unos sentidos pero dejará otros.

Parecida dirección había marcado E. Coseriu (1977) para quien el lenguaje de la poesía actualiza unas relaciones, connotaciones y evocaciones que se dan en todo signo lingüístico como posibilidad. El lenguaje común o denotativo, lejos de ser el que ejemplifica el sistema de la lengua, es aquél en el que esas relaciones complejas dejan de funcionar, se desactualizan. Para Coseriu el lenguaje poético no es un uso lingüístico entre otros, sino el *lenguaje simplemente* (sin adjetivos, la realización de la plenitud funcional del lenguaje, el lugar donde el lenguaje actualiza todas las posibilidades que tiene a su alcance). Por ello el lenguaje poético no es un *desvío* respecto al uso normal o coloquial. Es el uso denotativo el que representa una desviación (reductora) respecto a la totalidad del lenguaje. Por ello el lenguaje de la poesía debe ser

el modelo y objeto desde el que construir una Lingüística del Texto como teoría general de las "posibilidades de los textos".

Como podrá apreciarse, nos encontramos en el punto opuesto tanto a una concepción *desviacionista* de la lengua literaria como frente a la creencia en un sistema específico –gramatical o retórico– que pueda dar cuenta de la lengua literaria.

CAPÍTULO V: LA CRISIS DE LA LITERARIEDAD EN LAS POÉTICAS TEXTUALES.

5.0 En la última década las teorías de la lengua literaria aportadas por la Poética han desbordado ampliamente el marco estructuralista, aunque no siempre en resultados cualitativos concretos y sí mucho más en el terreno –más movedizo– de las propuestas metateóricas. Las diversas teorías desviacionistas, la hipótesis explicativa jakobsoniana, el estudio de la *connotación*, etc., se proyectan aún sobre los años setenta, pero simultáneamente a estas proyecciones han surgido voces que anuncian la crisis de los modelos estructuralistas cuyo reinado fue indiscutible en los años sesenta, muy ligado además a la receptividad y capacidad divulgadora e integradora del formalismo francés. No es una crisis editorial (pues se publica ahora más que nunca sobre "Semiótica literaria"), es más bien una crisis teórica y metodológica. Crisis teórica porque afecta a la propia delimitación del *objeto* de la teoría. En efecto, las distintas teorías hasta aquí presentadas mostraban puntos de vista divergentes sobre el acceso metodológico, pero coincidían todas en una afirmación de la *literariedad* como objeto del análisis. De modo explícito o implícito se admitía que el objetivo de la Poética era el estudio de los procedimientos lingüísticos que otorgaban especificidad a la lengua literaria frente a otros tipos o modalidades de la expresión artística y lingüística. Este objetivo en el que el formalismo ruso proporcionó el principal horizonte modélico ("especificadores" los definía B. Eichembaum –1927–) caminó junto a una opción metodológica todavía más firme: la del inmanentismo; la Poética estudiaría, reconocería esta especificidad en el análisis de las estructuras lingüísticas características de la poesía y la cualidad diferenciadora de estas estructuras y procedimientos expresivos respecto a los de la lengua común o estándar. También esta opción metodológica ha hecho crisis en la actualidad. En efecto,

veremos a lo largo de este capítulo que desde muy diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas y la consideración, cada vez más urgente, de la lengua literaria como un sistema complejo de comunicación que requiere la superación no sólo de los niveles fraseológicos, sino aún de los textuales para abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social. Veremos en este capítulo cómo las teorías textuales iniciales desembocan en la Pragmática literaria (tanto teoría de la *acción* como de la recepción) y la pragmática literaria continúa necesitando una teoría de la producción literaria, de la interpretación individual y social, etc. En otras propuestas textuales se hará hincapié en la obra literaria como una *modelización cultural* cuya complejidad viene necesitando el concurso de una antropología cultural, sociología, etc.

A esta situación no se llega de modo repentino. La descripción estructural inmanente venía ligada a la propia teoría lingüística que le servía de base teórica. Los principios del estructuralismo saussureano llevaron a la búsqueda de los *patterns* de similaridad, oposición y contraste entre los elementos de cada nivel lingüístico. Esa misma base teórica motivó que las propuestas estructuralistas sobre la lengua literaria se movieran casi exclusivamente en el dominio de la *frase* y del procedimiento retórico (con excepciones notables como las del concepto de *isotopía textual* de Greimas, que veremos en la segunda parte de este libro). La nueva situación adviene igualmente vinculada a una teoría lingüística. La progresiva afirmación del *texto* como unidad del análisis lingüístico y la necesidad de entender el texto en relación con las determinaciones contextuales fue el inicio del cambio. El van Dijk de *Some Aspects* (1972), moviéndose todavía dentro de la poética generativa, fue ya crítico respecto a la capacidad explicativa de la lingüística de la frase. Propuso como alternativa una *gramática textual literaria* que a la altura de 1972 todavía tenía un planteamiento inmanentista, pero que esbozó, programáticamente al menos, una pragmática literaria como complemento ineludible de la teoría textual. El propio van Dijk (1979a: 571-577) ha trazado una historia personal de tales encrucijadas teóricas desde la semántica generativa hacia su propuesta actual: una *teoría literaria general* que comprenda tanto una "teoría de los textos literarios" como una "teoría de la comunicación literaria".

La propia evolución de la teoría lingüística ha venido en última instancia a deshacer esa dicotomía –fértil en su momento, pero ahora falaz– entre acceso inmanente/ acceso no inmanente. La descripción adecuada de las propias estructuras textuales ha hecho ver que la lectura, la convención histórico-normativa, o la investigación sociológica del hecho literario no podían marginarse, entre otras cosas porque tales fenómenos no son "extrínsecos" a la len-

gua literaria. Si ésta es no sólo un medio físico de transmisión, sino también un modo de comunicación, los llamados accesos extrínsecos pueden ser incluso los únicos que puedan sancionar la literaturización y la sanción estética de las estructuras lingüísticas, muchas veces comunes a textos literarios y no literarios (vid. M. A. Garrido, 1980: 24).

En definitiva, creo que nos encontramos ante una encrucijada que afecta realmente al lugar de la teoría poética y a la redefinición de su objeto. Y a esta encrucijada nos ha llevado la propia evolución de la Poética y las insuficiencias explicativas de sus sucesivos estadios. Tal encrucijada, creo yo –e intentaré mostrarlo a lo largo de este capítulo–, obliga a la Poética a una elección nada fácil: o bien continúa siendo una *teoría de la lengua literaria,* entendiendo ésta como la abstracción de las propiedades lingüístico-verbales de los textos literarios; o bien se propone como una *teoría del uso literario* del lenguaje, o lo que es lo mismo, una teoría de la comunicación literaria en el seno de la comunicación artística y ésta en el contexto general de la comunicación social. En esta última vertiente la lengua literaria no es tanto una estructura verbal diferenciada como una *comunicación* socialmente diferenciada. Ello quiere decir que lo *literario* no vendrá definido por la "literariedad" (conjunto de propiedades estructurales o rasgos verbales inherentes), sino sobre todo por el reconocimiento de una modalidad de producción y recepción comunitativa. Hoy día se destaca que este reconocimiento no es obvio que pueda deducirse por caracteres "lingüísticos" sistemáticos, puesto que en un nivel estrictamente lingüístico la lengua de la lírica comparte sus rasgos con otros tipos de discurso no literario (sermón, refrán, etc.), el texto narrativo literario es a menudo similar al texto histórico y, según destaca M. L. Pratt (1977: 38-63), es formalmente idéntico a las estructuras narrativas de la lengua natural, no literaria. El texto dramático, por último, toma sus formas de la narración y del diálogo[1]. Se viene arguyendo, por tanto, que el reconocimiento de un texto como literario no proviene tanto de sus propiedades específicas de tipo lingüístico cuanto de su *uso* o función en la vida social (Schmidt, 1979; van Dijk, 1979a). Esta función está por lo demás histórica y socialmente determinada. No sin razón

1. A. García Berrio (1979: 130-145) ha reaccionado contra tal "relativización" de lo literario defendiendo que existen realmente unos rasgos lingüísticos que –si no por separado– sí por la peculiar *densidad* y *sistematicidad* con que se dan en el texto poético, caracterizan la poesía como una práctica de la excepción, como un mensaje con una especificidad lingüística. García Berrio recorre, integrándolos en el dominio textual (pp. 145-168), algunos de estos rasgos de especificidad lingüística de lo literario, que tradicionalmente habían sido reseñados por la poética y la retórica. Es una defensa de la *literariedad* sólo que reinscribiendo los procedimientos en una óptica textual y en un intento de síntesis programática de perspectiva formal estructuralista y perspectiva textual.

se hace ver que la sanción de un texto como literario es siempre una sanción *histórica* (un fenómeno literario de una época puede dejar de serlo para una época posterior y viceversa: textos nacidos como no literarios han llegado a ser considerados como tales), y es una sanción *social* (el texto literario es un "acontecimiento" que cuando llega a manos del lector ya ha sido *designado*: es de un *autor,* se inscribe en una determinada colección de una editorial, viene con la calificación de poema, novela, cuento, es enseñada como obra "artística" en la escuela, institutos, universidades, etc.). Por ello R. Ohmann dice con toda razón que no puede preguntarse ¿qué es lengua literaria? como una pregunta del mismo tipo de ¿qué es un pentámetro yámbico? (vid. R. Ohmann, 1979: 520). Al mismo tiempo que un reconocimiento histórico y social, confluyen como valores definidores del uso literario del lenguaje aspectos como el de su valor cognitivo, el placer estético o el "superavit textual" que incorpora la lectura con el campo de experiencias propias de cada lector.

Este capítulo intenta trazar las líneas e hitos teóricos de esta consideración ampliada de lo literario en la poética lingüística[2]. Partiré de las teorías textuales iniciales en las que se mostró la crisis de la literariedad estructuralista para continuar con la pragmática literaria y teorías de la recepción, hasta desembocar en algunos proyectos concretos de una teoría global de la comunicación literaria.

5.1. Lengua literaria y teoría textual.

Tanto desde el desarrollo de la teoría generativa de la lengua literaria como desde la herencia del estructuralismo eslavo, el paso más decisivo para la crisis de la vieja noción de *literariedad* lo ha supuesto la relevancia del *texto* como el verdadero objeto del análisis. En realidad la noción de texto ha sido siempre problemática, porque pronto se mostró su interdependencia con problemas discursivos y contextuales, y todavía está sin resolver su definición sintagmática (texto es tanto una frase, como *La Regenta* de Clarín). Pero no deja de ser cierto que la poética textual ha supuesto el lugar actual de desafío donde desemboca tanto la teoría generativa (a través de las text-grammars) como la tradición formalista eslava (a través de la llamada Escuela de Tartu, que agrupa a semiólogos soviéticos de la talla de I. Lotman o B. Uspenki).

5.1.1. En lo que a la poética generativo-textual se refiere, mucho más que

---

2. Como es obvio, a medida que se abandona el estricto campo de las estructuras lingüísticas para abrazar el del *uso* literario, se hace más evidente el necesario concurso teórico explicativo de otras ciencias como la sociología, la psicología cognitiva, la antropología, etc.; todas ellas tienen propuestas concretas sobre el lugar de la literatura, pero el análisis de tales propuestas excede con mucho el propósito y planteamiento de este libro. Como más adelante se verá, la encrucijada actual cuestiona incluso el papel de la *Poética*, en la que algunos ven la ciencia integradora y global de cuanto se pueda decir sobre lo literario.

por el planteamiento textual inicial, que en realidad fue muy limitado (casi reducido a una teoría narratológica postestructuralista) el concepto clave que aportó a la teoría de la lengua literaria es el de la hipótesis de una *competencia literaria*. En el capítulo segundo de este libro separé la *estilística generativa* (de base teórica desviacionista) de la llamada *poética generativa* que solamente puede calificar a aquella dirección que se propone como una gramática del texto literario que pueda hacer explícita –mediante un sistema de reglas– dicha competencia literaria. En esta hipótesis y sobre todo en los problemas que hubo de atraer (la necesaria apelación a emisor y receptor y a un componente pragmático) puede verse el inicio de ese cambio de óptica que en este capítulo nos proponemos presentar. Dos son las principales teorías de la competencia literaria: la de M. Bierwisch (1970[2]) y la de T.A. van Dijk (1972)[3].

Para M. Bierwisch la competencia literaria es una específica capacidad humana que posibilita tanto la producción de estructuras poéticas cuanto la comprensión de sus efectos. Rechaza Bierwisch la estilística generativa anterior en la que ve una simple "gramática de reconocimiento" que detecta las sartas poéticas y las separa de las no poéticas. El entiende, sin embargo, que esta competencia poética estaría constituida por un mecanismo SP (sistema poético) que, en vez de dividir todas las DS (descripciones estructurales) en dos clases, poéticas y no poéticas, determina cuáles DS corresponden a ciertas regularidades poéticas. En otras palabras, SP ordena DS según una escala de poeticidad. El *input* de este sistema poético serían las frases generadas por la G (Gramática) de una lengua dada, y como *output* frases con la marca de las estructuras impuestas por las reglas poéticas, correspondiendo correlativamente a estas frases descripciones estructurales específicamente transformadas en relación a aquellas reglas (SP/DS). Las reglas que componen SP operan según estructuras lingüísticas, pero son ellas mismas extralingüísticas y su forma e interconexiones aún están por explicitar. Los constituyentes de SP pueden ser examinados de una manera general sobre la base de estudios sistemáticos de problemas particulares en los sistemas poéticos específicos, en analogía a como se estudia en teoría lingüística la forma general de la Gramática. Pero Bierwisch reconoce que algunos de estos sistemas (como el musical que interviene en el ritmo versal) son estéticos y de naturaleza extralingüística.

La analogía de SP con G es asimismo difícil de sostener, dado que Bierwisch reconoce explícitamente que SP es un sistema adquirido, no se trata

---

3. El lector puede ver una presentación y crítica de tales teorías en el libro de V. M. de Aguiar e Silva (1980). Aguiar hace una presentación tan clara y detallada que nos permite aquí –en línea con la filosofía de este libro– atender tan sólo a la propuesta general de tales autores. Otro planteamiento crítico que afecta a las Gramáticas textuales en general puede verse en I. Bosque (1979).

de una competencia innata. Tratándose, pues, de un *dominio* o habilidad, se encuentra además vinculado a los condicionantes sociales, de factores históricos y sociológicos que, si no intervienen en la *microestructura* (factores rítmicos, prosódicos, imágenes), sí lo hacen en la *macroestructura* (construcción del relato, coherencia discursiva, conexión de episodios, géneros, etc.).

Como se habrá observado (y por ello lo hemos atraído aquí) en el estudio de Bierwisch se plantea ya un problema que será central a partir de los años 70: la *competencia* no es una capacidad innata, sino un *dominio* o habilidad cuya determinación concreta viene condicionada por factores sociológicos, históricos, estéticos, etc. Como han subrayado Ihwe (1975) y Aguilar e Silva (1980²) el modelo propuesto por Bierwisch no es una extensión del modelo generativo chomskiano, pues ni enumera todas las sartas, ni es innata, ni es hipotético deductiva, ni tiene carácter predictivo.

En *Some Aspects of Text Grammar* (1972) van Dijk marca el límite final de una poética generativa y el inicial de una poética textual no exenta de contradicciones que luego se han ido haciendo relevantes. La poética de van Dijk intenta un modelo de derivación formal tomado de la semántica generativa, pero el objeto será el *texto* como totalidad. Ello le había hecho separar en van Dijk (1971) una "teoría de los textos literarios" (teoría formal) de una "teoría de la comunicación literaria" que sería una parte de una teoría de la actuación. Pero esta separación, que todavía sigue admitiendo, como veremos, en van Dijk (1979a), no es sólo metodológica, puesto que ya *Some Aspects* mostró su carácter falaz desde el punto de vista teórico. La falacia se hace evidente cuando van Dijk explica la noción de *competencia literaria* entendida como habilidad o capacidad de los humanos para producir o interpretar textos literarios. Para van Dijk, sin embargo, la noción de *competencia* viene vinculada a la complementaria de *aceptabilidad.* Son literarios aquellos textos aceptados como tales en una cultura. Ello vincula la competencia al componente pragmático y contextual. De ahí que una poética generativa- textual del hecho literario le lleve en realidad a separar "gramaticalidad" de "competencia". Ello hace que en *Some Aspects* distinga la serie *formal* de textos generados por una GL (Gramática literaria), que sería una serie de constructos abstractos, esto es, de tipo teorético, de una teoría de la comunicación literaria, donde interviene la noción de aceptabilidad, noción que es empírica, cultural y psicosocial. De ahí que todo texto literario, para van Dijk, necesite ser descrito tanto por sus *propiedades textuales* (explicitadas por una GL, gramática textual literaria), como por unos *factores de comunicación textual* (pragmática literaria) que van Dijk reduce en el capítulo noveno del libro a unas propuestas pragmáticas sobre las categorías de autor, lector, valores intencionales, estéticos, etc.

La noción de "aceptabilidad" convierte en realidad la Poética generativa como tal en lo que van Dijk reconoce como un sistema *aproximado* y *formal* de reglas generativas de los textos literarios. La Poética generativo-textual es sólo un mecanismo formal, aproximativo y teórico que integra en realidad algunos conceptos prosódicos, de sintaxis lógica, de semántica generativa (y coherencia discursiva, presuposición, etc.), de la narratología: lo que van Dijk llama *macrocomponente* queda prácticamente reducido a una teoría del relato de apoyatura conceptual estructuralista.

¿Qué lugar tendría esa poética formal?, ¿qué relación con la Lingüística? Van Dijk rechaza explícitamente la noción de *desvío* respecto a la lengua estándar. Para van Dijk la GL (Gramática textual literaria) requiere categorías y reglas que, perteneciendo a L (Lengua) y, por tanto, dentro de G (Gramática textual general), no pertenecen, en cambio, a GN (Gramática normativizada), y no pertenecen bien porque son anómalas o bien porque no están previstas en GN. Por ello postula van Dijk la creación de unas *EXTENSIONES COMPLEMENTARIAS* (C) de GN. Este componente C o extensiones complementarias da cuenta tanto de Cm *(modificaciones* de GN) como de Cs *(categorías específicas* como rima, metro, etc.) (van Dijk, 1972: 193-195). Este componente C de reglas complementarias es el que permite decir a van Dijk que GL (Gramática textual literaria) es *más extensa*, comprende y presupone a GN (Gramática que explicita a LN o lengua estándar normativizada), por ello el lenguaje poético es "un sistema de lenguaje específico dentro de un lenguaje L, pero diferente de LN (lengua estándar), describible por una gramática autónoma, pero no independiente". Esta gramática literaria formaría parte de una gramática textual general que incluiría también a GN (cuyas reglas servirían en gran medida para la propia gramática literaria). En definitiva, una gramática del texto que incluya tanto los textos comunes como los artísticos; dentro de esa Gramática textual general la gramática literaria formularía además extensiones complementarias respecto a GN.

Lástima que tal proyecto mostrara ya a la altura de 1972 no pocas contradicciones. La principal es la necesidad de separar *teoría textual formal* (generativa y teorética) de una teoría de la comunicación que explique la noción de *aceptabilidad*, vinculada ya a la de competencia pero, al igual que Bierwisch, no como sistema innato, sino adquirido en la práctica histórico-social. De poco servirá entonces esa teoría textual, que deja de ser la explicitación de una competencia innata y pierde, por tanto, carácter predictivo y tendrá necesariamente un carácter casi exclusivamente descriptivo (vid. I. Bosque, 1979: 117).

5.1.2. Las propuestas teórico textuales del postformalismo soviético concretadas en la Escuela de Tartu[4] van a abocar a conclusiones no demasiado alejadas

de estas, sobre todo en lo que se refiere a la necesaria *extensión* histórico-cultural en que ha de contemplarse el discernimiento de lo que es literatura, discernimiento que no puede quedar reducido a caracteres verbales. La Escuela de Tartu va a desarrollar una teoría del texto artístico (no sólo literario) en la que es visible la crisis del concepto de "literariedad" (mucho más llamativa en este caso por la indiscutible raigambre formalista-eslava de la semiótica soviética de Tartu). I. Lotman puede decir en un trabajo de 1976 sobre el concepto de Literatura que ésta es tanto un código lingüístico como un código extralingüístico o *norma* entendida como proceso psicosocial que califica u otorga una "valencia" de discurso artístico. Esta valencia es inseparable del proceso social de producción y recepción (I. Lotman, 1976: 340). Por ello, lo más característico de esta línea semiótico-textual es el intento de integrar el estudio de los recursos verbales en una tesis global sobre el funcionamiento del texto literario como *signo cultural.* En *La estructura del texto artístico* (ed. original de 1970) I. Lotman define la obra de arte como sistema organizado de un lenguaje de tipo particular, cuya particularidad le separa tanto de los lenguajes naturales como de los artificiales y reside en ser el lenguaje artístico uno de los "sistemas de modelización secundaria" (denominación original de B. Uspenki). Con dicha denominación se refieren a sistemas de signos que se constituyen sobre el modelo de las lenguas naturales. Con "secundario" respecto a la lengua los semiólogos de Tartu no quieren indicar sólo que se sirve de la lengua natural como material, puesto que entonces quedarían fuera otros sistemas secundarios como el cine, la música, etc. Lo que se quiere decir con "secundario" es que se construyen *a modo de lenguas*, esto es, según los modelos categoriales que el hombre ha concebido a través del lenguaje[5]. La peculiaridad estructural del texto artístico (y literario) es que junto a su carácter *textual* (delimitado, estructural y jerarquizado) se da una cierta capacidad icónica o figurativa (frente al carácter convencional de los signos de la lengua) y sobre todo el texto artístico es peculiar porque realiza una convergencia entre material sistémico y material extrasistémico. Quiere decirse que el texto artístico es un texto *doblemente codificado.* Frente a los hechos de la vida (asistemáticos) y los lógico-abstractos (sólo sistemáticos) el arte es un *modelo*

---

4. Denominación que se ha generalizado y que señala a un grupo de semióticos soviéticos encabezados por I. Lotman y B. Uspenki. Han intentado una síntesis de la tradición formalista, semiótica, teoría de la información y la tradición cultural histórico-ideología que inauguran en Rusia los estudios de M. Bajtin.

5. La lengua natural funciona como *sistema de modelización primario*, esto es, creador de modelos culturales o espacios antropológicos, como han mostrado diversas investigaciones del grupo de Tartu, entre las que son accesibles al lector español los recogidos en I. Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, con una buena introducción de Jorge Lozano.

doble. Por ello Lotman (1978: 84) puede compararlo con el *juego*, que es asimismo un sistema modelizador doble. La esencia del juego es que en él se da la *realización simultánea* de un doble plano de conducta: se sabe que se está en una situación convencional, pero se juega a no saberlo. En todo sistema artístico (y por tanto también en el literario) el receptor tiene conciencia de la realización simultánea de dos sistemas de relaciones: el que actúa como material (la lengua natural) y el nuevo haz de relaciones que aporten los materiales extrasistémicos (códigos culturales, normas convencionales, ideología, etc.) que se incorporan a la estructura lingüística.

Es esta convergencia la que genera la "polisemia" del texto artístico. Lotman comenta en su libro el fenómeno de la *densidad semántica*, que es mensurable por medio de la "teoría de la información", pero que comúnmente se reconoce como una *pluralidad de posibles lecturas* (pero en línea diferente al Barthes de *S/Z).* En el texto literario se elimina, por ejemplo,la oposición semántica-sintaxis, en tanto todos los elementos del texto literario adquieren una dimensión *semántica* enormemente potenciada. Esa calidad de intensa polisemia es característica de los textos artísticos en virtud de las relaciones extrasistemáticas que intervienen y que, por ejemplo, impiden que el texto artístico pueda ser transcodificado al lenguaje de sistemas modelizadores no artísticos. En toda traducción a otro lenguaje o código (ya sea de lengua natural i.e. en las paráfrasis contenidistas o en el lógico-abstracto), queda siempre un resto "no traducido", una superinformación que es posible tan sólo en el texto artístico.

En el campo de la teoría semiótica-textual hispánica contamos con una teoría sobre el texto literario que intenta construir un modelo teórico concreto en el que se canalizan, junto a otras, las principales ideas de la Escuela de Tartu. Me refiero a los *Elementos para una teoría del texto literario* de W. Mignolo (1978). Advierte Mignolo que el objeto de la teoría no es la *literariedad* (interés ligado a la posición teórica del formalismo eslavo), sino las *condiciones* en las que ésta se da, más concretamente la cualidad del texto artístico como estructura modelizadora. Construir una teoría del texto literario no es solamente definir un objeto, sino explicitar al mismo tiempo una estructura conceptual a la que no es ajeno el objeto mismo. Esta estructura conceptual la toma Mignolo preferentemente de I. Lotman, de ahí que parta de la distinción entre sistema primario y sistema secundario (aunque Mignolo limitará el modelo secundario a las estructuras verbo-simbólicas secundarias o artísticas, esto es, a la *literatura* y no al conjunto de textos artísticos). Tal teoría se configura en dos aspectos:

a) La inscripción de estructuras verbales en el sistema secundario (i.e. texto y texto literario) es el resultado de un proceso intencional (consciente en

cuanto intención de producción) describible como *proceso de semiotización.* Este proceso es el que nos permite analizar la *transformación* de las estructuras verbales inscritas en el sistema primario en estructuras verbales inscritas en el sistema secundario. Este proceso de transformación obtiene Estructuras Verbo-Simbólicas susceptibles de convertirse en Textos.

b) El proceso de semiotización no depende exclusivamente de las formas que adquieren determinadas estructuras verbales (i.e. metáforas), sino del conocimiento por parte del emisor y del receptor de los códigos pragmáticos que regulan las formas posibles de semiotización. Entre ellos ocupa un lugar destacado la metalengua literaria que define un concepto de literatura dado en una cultura dada (i. e. el concepto de mímesis en la teoría literaria clasicista).

Esta teoría del texto literario se define como *operativa* y por tanto sus definiciones son válidas en el interior de un proceso teórico. Frente a una definición esencialista (estructura óntica) que busca propiedades esenciales del mundo empírico y frente a la búsqueda de propiedades específicas (i. e. literariedad) Mignolo cree que una definición operativa del texto literario reside en la búsqueda de las interacciones entre, por un lado, el conjunto de estímulos verbales y por otro un sistema de valores localizados en los ejecutores de ese sistema: quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan. Mignolo comparte, pues, el concepto de Literatura de I. Lotman (1976) que se concreta en la existencia de un *doble código*: el de las estructuras lingüísticas y el de las *normas* extralingüísticas que actualizan un proceso psicosocial que califica a la obra como "literaria" en una cultura. Por ello Mignolo define el Texto como toda forma discursiva verbo-simbólica que se inscribe en el sistema secundario y que, además, es conservada en una cultura. A partir de esta noción de texto se sigue la de texto literario: lo literario es un caso particular del texto y se define por un conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación de textos en cuanto estructuras verbo-simbólicas en función cultural.

La aportación más característica de la teoría de Mignolo quizá sea la importancia –definidora y definitiva– concedida a la *metalengua* en la determinación normativa-social de lo literario. Por medio de tal metalengua se hacen explícitas las motivaciones o normas que deciden la *conservación* de un texto como literario en el seno de una cultura. Claro que ello lleva, en la poética, a una total relativización de las estructuras verbo-simbólicas que habrán de ser sólo una base a calificar por un índice de valor que en el modelo de Mignolo queda como *casilla vacía*, abierta a distintas interpretaciones. Lo difícil es hacer compatible este relativismo con el carácter de *modelo abstracto-deductivo* de la propia teoría para que ésta no pierda capacidad explicativa.

5.2. Lengua literaria y contexto.

Las teorías textuales –de las que hemos visto tan sólo una muestra significativa– han decidido, en cierto modo, el fracaso de la especificidad verbal-textual de la lengua literaria en el estructuralismo. La no existencia –reconocida casi generalmente– de propiedades intrínsecas e inherentes al texto para distinguir la clase de textos literarios de *toda* otra clase de textos ha motivado la aparición de nociones como las de *aceptabilidad social e histórica* o la noción de que el proceso de semiotización literaria abre un doble código en el que, junto a las estructuras lingüísticas, han de intervenir las normas extralingüísticas que actualizan un proceso psicosocial que otorga al texto una "valencia", una sanción cultural desde un sistema de valores. Tradicionalmente se viene llamando *contextuales* a estos factores en los que habría de residir la sanción final de un texto como literario.

Ello ha hecho necesario plantear una extensión de la teoría textual unas veces, y otras una integración de la misma en una teoría contextual o teoría de la comunicación literaria. Pero ocurre que *contexto* es un término que acoge muy diferentes cuestiones y ha originado propuestas desde ángulos asimismo distintos en los últimos años. Al igual que no existe *una* teoría textual literaria, no existe una teoría contextual, sino muchas; depende en gran parte el factor del contexto que en cada orientación se tome en cuenta. Voy a destacar, de entre otras posibles, tres concreciones o campos de estudio desarrollados en esta línea de definición de lo literario desde los factores contextuales:

1. El llamado *contexto pragmático*, que ha desarrollado una teoría de la literatura desde el concepto de *speech act* (acto de habla).
2. El problema de la *recepción* literaria, germen de un grupo de estudios que ha replanteado el valor de la historicidad inherente a la literatura.
3. Las teorías "empíricas" de la literatura, que marcan el final de una poética lingüística o semiótica literaria y pretenden una teoría global de la comunicación literaria como fenómeno estético y psicosocial.

Cada uno de estos tres campos ha originado una copiosa bibliografía, aunque, por lo general, todavía se mueva en términos programáticos. Me limitaré, sin embargo –como vengo haciendo–, a presentar las líneas de investigación y las propuestas teóricas generales sin descender a los concretos matices de cada autor.

5.2.1. El contexto pragmático.

En un sentido amplio la Pragmática es definida como una de las ramas de la Semiótica distinguidas por Ch. Morris (1962: 336), que se ocupa de la relación entre los signos y sus usuarios. En ese sentido amplio en el que la definen los diccionarios lingüísticos[6], la Pragmática abarca en realidad toda la

teoría del contexto [7]. Pero en los últimos años y a partir sobre todo de los estudios de Austin (1971[3]) y J. Searle (1980[3]) la Pragmática se ha venido especificando en un sentido más concreto: la parte del estudio del lenguaje que trata de la *acción de decir.* El texto no es sólo unas formas (sintaxis) y unos contenidos (semántica), también es una función en la que un hablante ejecuta un "acto de habla" (speech act) o una serie de actos de habla (p. ej. "promesa", "orden", "amenaza", "pregunta", etc.).

Muy pronto esta *lingüística de la acción* ha proporcionado pautas teóricas a la investigación literaria[8] y un intento de definir el lugar de la literatura como acto de lenguaje o bien como uso particular de actos de lenguaje. La cuestión se desarrolla en el espacio comprendido entre estas dos preguntas:1) ¿es la literatura una clase de "acto de lenguaje"?[8 *bis*]. Ello obligaría a aislar la literatura por rasgos ilocucionarios que fueran específicos; 2) ¿qué elementos de la *lingüística del uso* pueden servir para caracterizar la literatura, si no como clase de acto de lenguaje, al menos como tipo de discurso particular? En otras palabras: las relaciones comunicativas entre emisor y receptor pueden ayudar a definir el discurso literario frente a otros tipos de discurso.

Ninguna de las dos preguntas se interesa ya por la especificidad de la estructura lingüístico-verbal (textual). Ambos ambicionan un nuevo objeto: la definición de la literatura como un modo particular de acción o un modo particular de *uso* de la relación comunicativa entre emisor y receptor.

De entre todas las peculiaridades comunicativo-pragmáticas del "acto del lenguaje" literario, quizá la más destacada por la bibliografía haya sido la del rasgo "ficcionalidad" como aquél que engloba a los demás. Este rasgo marcado ya por R. Ohmann (1971 y 1974) se ha venido matizando por otros autores como Levin (1976) y B. Gray (1975), con la mayor insistencia en el rasgo "verosimilitud" o suspensión parcial de las condiciones de verdad de la comunicación cotidiana. Ohmann había hablado además de la importancia capital de la "ficción" en la literatura imaginativa como ruptura de las condiciones de

6. Así aparece, por ejemplo, en M. Bense y E. Walter (1975 2.ª; 120) y en Dubois et al (1979 2.ª; 491).
7. En este sentido lo ha entendido en los estudios españoles M.ª del Carmen Bobes Naves, que defendió pronto entre nosotros la Semiótica lingüística en su libro *La semiótica como teoría lingüística* (1973), cuerpo teórico que ha aplicado en equipo, posteriormente, a una orientación analítica de los textos literarios denominada *Crítica semiológica,* en libros con ese título de 1974 y 1976, y posteriormente en interpretaciones concretas de textos de J. Guillén: *Gramática de Cántico* (1975), y de Pérez de Ayala: *Gramática textual de Belarmino y Apolonio* (1977). En esta teoría desarrolla el análisis de la "pragmática" de tales textos literarios, entendida como estudio de los contextos, especialmente atenta a la relación explícita entre emisor obra-usuario o lector.
8. El lector español puede consultar una buena presentación de algunos trabajos de esta orientación pragmática literaria en el trabajo de J. Dominguez Caparrós (1981) titulado "Literatura y actos de lenguaje". A él remito a quienes estén interesados en una panorámica general. Puede consultarse asimismo Fanto (1978) y T.A. van Dijk (ed.) (1976).
8 bis. Utilizo indistintamente la terminología de "acto de lenguaje" y "acto de habla" para traducir *speech act.*

propiedad que se venían estableciendo para los actos ilocucionarios. Por ello define Ohmann la literatura como un discurso cuyos actos ilocucionarios son hipotéticos y encontrarán su sentido en unas "circunstancias" y unos locutores que son únicamente "imitativos" respecto a la realidad: su fuerza ilocucionaria es "mimética". B. Gray (1975) insiste en que la ficcionalidad es más que un rasgo, el marco comunicativo que da sentido a todos los demás rasgos. Creemos que tiene razón García Berrio (1979: 140) cuando afirma que todos estos intentos pueden completarse con sólo acudir a la Poética y Retórica tradicionales, que no sólo había destacado la ficción verosímil como propiedad pragmática, sino que destacó una serie de efectos perlocutivos del mensaje poético (docere, delectare, movere) y otros muchos implicados en la noción de περὶ ὕψους o *en torno a lo sublime.*

Estos rasgos pragmáticos perlocutivos que podrían agruparse en torno a la característica común de *intencionalidad* son destacados por van Dijk (1981: 249), pero referidos no tanto a actos de lenguaje cuanto a una función social, comunicativa, común a muy diferentes tipos de actos de lenguaje. Se refiere van Dijk al acto de lenguaje literario como perteneciente a un *macroacto* o tipo general que califica de *impresivo* o *ritual* definido por la intención de "cambiar la actitud del oyente respecto al contexto". La literatura pertenece a una clase de actos de lenguaje a la que pertenecen los juegos, equívocos, chiste, etc., donde se dan unas condiciones de propiedad o adecuación en cuanto a los rasgos pragmáticos (actitud diferente frente a la verdad, intención lúdica, etc.). Pero cree van Dijk que estos rasgos definen solamente un *intento* cuya valoración o aceptación real como fenómeno estético o literario es externa al acto de lenguaje, y tiene una definición histórico-social que *institucionaliza* y califica con un valor que en sí mismos no poseen los rasgos pragmáticos.

En su libro *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* M.L. Pratt (1977) desconfía visiblemente de las fronteras que en cuanto a "actos de lenguaje" quieren establecerse entre lenguaje literario y no literario. Contra quienes habían hablado de la literatura como un "acto de lenguaje" específico o como una clase de acto que instituye una realidad ilocucionaria diferenciada del tipo "soy ficción", M. L. Pratt se inscribe en una línea muy cultivada en los estudios pragmáticos, y que fue iniciada realmente por los propios Austin y Searle. Estos habían calificado la literatura como *uso parásito* del lenguaje en que unas circunstancias especiales *decoloran* los usos normales de las expresiones lingüísticas, pero sin que ello suponga un acto de lenguaje con reglas lingüísticas propias (vid. J. Domínguez Caparrós, 1981: 95-101). M. L. Pratt, luego de criticar la concepción de lenguaje literario del formalismo eslavo y la falacia de la literariedad, hace ver cómo estructuralmente no existen diferencias entre lo que

se entiende por narración natural (no literaria) y la narración literaria. Sus propiedades lingüístico-formales son idénticas (M.L. Pratt 1977: 38-78). Los rasgos retóricos de la narración en que se apoyaba la literariedad no son específicos, luego la distinción literatura no literatura, debe enfocarse de otro modo. Para ella este modo es una *lingüística del uso* que separe diferentes situaciones del uso lingüístico (págs. 79 y ss.). La literatura y la no literatura difieren por ser usos diferentes en situaciones comunicativas diferentes (pero no en estructuras o rasgos lingüísticos diferentes). La literatura es un tipo de mensaje que puede ser definido *con los mismos términos* que se usan para describir y definir otra clase de discurso. Sirviéndose de la teoría de los actos de lenguaje M. L. Pratt analiza por último algunos de los rasgos *situacionales* que especifican a la literatura como uso diferenciado. Entre ellos: a) la *participación* de un solo interlocutor que se dirige a una audiencia indiferenciada que no responde ni interviene en el momento de la comunicación; b) el carácter *definitivo* de la obra literaria que condiciona su lugar *institucional* y *normativo* (que suponen una cierta pre-determinación y pre-selección de los rasgos, por ejemplo los de género, vehículo formal, etc.); c) por último una serie de rasgos deducidos de la teoría de Grice (1967) sobre la lógica de la conversación, y que definen las condiciones de la aserción, propósito de intercambio, condiciones de propiedad y de reconocimiento o acuerdo en la comunicación entre autor y lector, etc.

En la teoría literaria del área románica se han originado en fechas paralelas puntos de vista en parte coincidentes con los hasta aquí recogidos. El libro de M. Corti (1976) *Principi della comunicazione letteraria* está en línea parecida al de Pratt acerca de la falacia de la literariedad verbal, y se propone definir la literatura como modalidad de comunicación en que se ubican de diferente forma las condiciones de Emisión y Recepción, hasta configurar lo que Corti llama un *sistema comunicativo* que crea un campo de tensión dinámica con implicaciones sociológicas.

En España F. Lázaro Carreter, en el mismo año en que Corti publicaba su libro, hizo unas propuestas concretas para superar el marco teórico explicativo de la *función poética* jakobsoniana y de la literariedad verbal, advirtiendo que la sanción de lo que sea "literatura" ni puede residir en unos rasgos verbales específicos que dificilmente se detectan, ni en puntos de vista exclusivamente estético-idealistas, que se relativizan histórica y socialmente dependiendo del valor de recepción. F. Lázaro propone un camino: el de la obra como signo en una semiótica que la observe como acto de comunicación. Se encontrarán así rasgos diferenciales desde el punto de vista del *Emisor:* es un *autor* (creador) que cifra un mensaje libre en cierta medida de la perentoriedad de la

comunicación práctica-informativa; este autor rompe el silencio con una comunicación centrífuga que no espera respuesta, sino acogida de un receptor universal e indiferenciado. Un receptor que carece de obligación práctica, que ha de aceptar la *obra* como irreversible y *dada*, una obra que además comporta o aporta ella misma el contexto de la comunicación entre autor y lector. Este es múltiple y múltiples y diversas son las *situaciones de lectura,* aunque todas coinciden en un punto: son porque el lector piensa que ese mensaje, de otro tiempo y otro lugar, *vale* para su presente concretísimo, etc. Junto a estas notas que caracterizan la Emisión y la Recepción (cf. F. Lázaro, 1980a, 173 y ss.) hay otras referidas al mensaje mismo de esa comunicación: la *obra.* Su intangibilidad, el carácter semántico de todos sus componentes, y otras características ya destacadas en el capítulo III de este libro cuando me referí al estudio del propio profesor Lázaro, titulado "El mensaje literal".

En definitiva las propuestas aquí analizadas retrotraen la definición de la lengua literaria a la de un *uso* o acción comunicativa cuyas cualidades pragmáticas (relación o acción de emisor sobre receptor) serán bien las que otorguen la distintividad buscada al mensaje literario, bien las que supongan el marco semiótico donde integrar o reintegrar cualesquiera otras notas. La literatura es así un uso literario del lenguaje en que se modifican las situaciones y condiciones pragmáticas de la comunicación.

5.2.2 La recepción literaria.

Desde muy diferentes lugares teóricos se viene insistiendo en los últimos años en el fundamental papel que ha de jugar el contexto de "recepción" en la definición de lo literario. La atención esporádica al receptor como componente importante de la lengua literaria ha existido siempre. H. Weinrich (1971) trazó unos apuntes para una historia de la categoría de lector en la teoría literaria que van desde el concepto de *catarsis* hasta las propuestas de Sartre o Nisin. A los citados por Weinrich se podrían añadir algunos citados en este libro, como la atención de D. Alonso a la intuición del lector o la categoría de archilector en M. Riffaterre. En este mismo capítulo nos hemos referido a la importancia que a la recepción literaria otorgan van Dijk, Lotman, Corti, etc., por no referirnos a las propuestas de una sociología de la literatura en la línea de R. Escarpit (1971). En los últimos años, sin embargo, se ha contemplado la recepción desde una nueva óptica: la sanción de lo literario no puede ser de un modo acrónico, ni apoyarse en las estructuras textuales. Lo "literario" es una categoría relativa a la valoración y percepción histórica y depende por tanto del fenómeno central de la recepción. En este parágrafo queremos referirnos a esta óptica por la que desde la recepción se propone una renovación metodológica de los estudios literarios. Aparte de

los enfoques "empíricos" a los que nos referiremos en el siguiente parágrafo la cuestión central de la recepción como punto clave en una teoría de la lengua literaria se la debemos a la llamada escuela de la Universidad de Konstanz, en Alemania y fundamentalmente a los dos cabezas de fila de la denominada *estética de la recepción*: H. R. Jauss y W. Iser[9]. En un principio la estética de la recepción nació vinculada a una redefinición del lugar de la historia literaria como vía de salida a los dos sistemas "cerrados" imperantes: el del estructuralismo formalista y el de la sociología marxista. La noción básica en el estudio programático de H. R. Jauss (1971) es que el texto deja de ser una *entidad* constante para sumirse en una historicidad que le es esencial. El subrayado de la historicidad es paralelo al de *relativismo* interpretativo como fenómeno dependiente de la recepción. El mensaje-texto es un *hecho* pero también es un hecho la reacción del lector y público ante el texto. La teoría de la recepción pretende poner en relación estos dos hechos: *explica la forma de la recepción como función de la forma del texto* (cf. V. Gumbrecht, 1971: 20). t. I.

El punto de partida es la crítica de Jauss al mensaje literario considerado como construcción formal con sentido único, lo que Mukarovsky llamaba "artefacto". La historia de las recepciones distintas de cada texto nos hará evitar la pregunta por "el sentido" del texto (tal como lo plantea tanto el estructuralismo como el marxismo) para interesarnos por qué un texto tiene un determinado sentido para un determinado grupo de lectores, en el convencimiento de que la experiencia muestra que no hay *una* lectura válida (con frecuencia para cada época la suya) sino muchas recepciones distintas. Sólo así se podrá relacionar *Literatura* con Historia y reconocer el carácter histórico de los hechos literarios que no se relacionan únicamente con *su propia historia* (la diacronía interna de los sistemas), sino también con la *Historia General*.Tal relación es posible por medio de una *estética de la recepción* que dé cuenta de la relación entre Literatura e interpretación a través de la historia. Para Jauss (1971: 68) el público es una fuerza histórica y co-creadora que proporciona a la obra su carácter dinámico. Tal estética de la recepción la desarrolla Jauss en siete tesis (pp. 70-114) que pueden resumirse del siguiente modo: 1.ª) La renovación de la historiografía literaria se basa en la destrucción

9. En el libro de D. W. Fokkema y E. Ibsch *Teorías de la literatura del siglo XX* (1981) hay un capítulo (V) dedicado a esta escuela de la que se presentan sus antecedentes teóricos en la escuela de Praga (Mukarovsky, Vodicka, etc.) y su dependencia respecto a tesis de la hermenéutica de Ingarden y Gadamer fundamentalmente, y sus principales tesis. A él remito al lector interesado en ampliar la sucinta reseña que aquí ofrezco. Puede verse también una presentación general en H. Steinmetz (1981: 193-209) y el número monográfico de la revista *Poétique*, 39 (1979).

de los prejuicios del objetivismo histórico según el cual hay unos "hechos" independientes de la relación entre autor-crítico-lector, que puedan darse retrospectivamente. 2.ª) La noción clave de una estética recepcional es la de *horizonte de expectativas*, que Jauss recoge de la escuela hermeneútica husserliana y concretamente de Gadamer. La lectura, según este concepto, no constituye un proceso neutral. Por el contrario el lector allega prejuicios, normas genéricas, formas de las obras anteriores hasta canalizar unas ciertas *expectativas* hacia un determinado sentido. Este horizonte no es fijo, sino variable; 3.ª) Otra noción metodológica es la de "distancia estética" o diferencia entre las expectaciones y la forma concreta de una obra nueva. Gran parte de las veces el carácter artístico ha de ser evaluado como "modificación del horizonte" que introduce. Tal distancia es visible en las reacciones de público y crítica. 4.ª) La cuarta tesis atiende a la necesidad de que los estudios literarios reconstruyan las preguntas a las que el texto contestó, y entender así cómo el lector de antaño pudo interpretar la obra. En definitiva una historia de la recepción literaria como historia de la literatura que evite el dogma platónico de la metafísica filológica, según el cual la poesía está eternamente presente en el texto literario y su sentido objetivo es accesible al intérprete. Para Jauss la historia de la literatura ha de ser una sucesión dialéctica y dinámica entre preguntas y respuestas, obra y público, público y obra. 5.ª, 6.ª y 7.ª) Las tres últimas tesis plantean ya problemas metodológicos específicos de la Historia Literaria como tarea.

En 1975, en el apéndice a su estudio "De la Ifgenia de Racine a la de Goethe" (vid. H. R. Jauss, 1978: 243-262), Jauss presenta su método como parcial y complementario de otros y más aún, deja planteado y sin resolver un problema crucial: la distinción entre *recepción* (concreciones históricas de unos destinatarios) y *efecto o acción* (estructura de sentido en cuanto lenguaje). En definitiva el eterno problema de la "producción de sentido", objetivismo vs. subjetivismo.

El de la *lectura* como problema hermenéutico general ha interesado mucho más a otros autores de la escuela, como W. Iser y G. Wienold. Para ellos la estética de la recepción no plantea sólo la historicidad esencial de la literatura, sino sobre todo su *valor* y sentido concreto. La recepción es para ellos un fenómeno de *creación de significado* (no sólo un fenómeno sociohistórico).

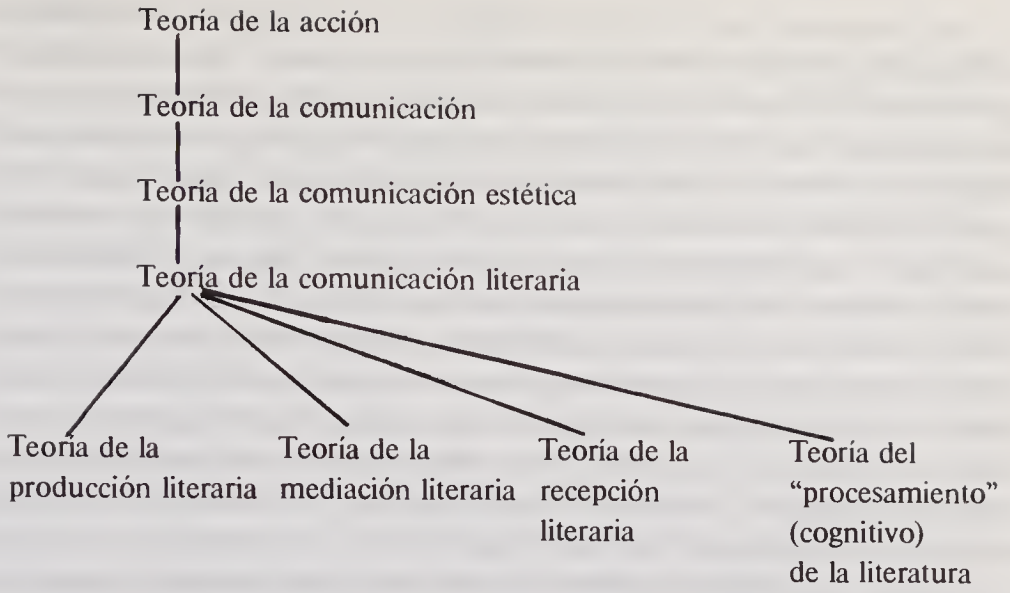
El principal concepto que nutre la teoría de Iser es el de *indeterminación* del texto. El postulado hermenéutico fundamental es de Ingarden (1973), quien postula que existe una falta de adecuación entre los objetos "reales" (de la vida) y los objetos y/o fenómenos descritos en los textos literarios.

Ello hace que los textos presenten "vacíos" o "lagunas" que deben ser "llenados" por el lector en una actualización concreta. W. Iser ensancha y profundiza este concepto. La *indeterminación* llega a ser para él la condición indispensable para la producción de un *efecto* en un texto. Este texto contiene indeterminaciones no solamente en razón de la representación de objetos, sino también por los vacíos de sentido que garantizan al lector un "margen de análisis" suplementario. Son estos vacíos los que permiten al lector adaptar el texto y hacer suya la experiencia extraña y externa a él. El texto no formula, para Iser, su propio sentido. Unicamente se *genera* o *constituye* la significación en el propio acto de lectura (W. Iser, 1978, 7 y ss.). Es la lectura la que cierra el texto que hasta el momento de leer es abierto e indeterminado. W. Iser llega a decir que el texto únicamente llega a ser un objeto en el desarrollo de la lectura. Como Fokkema e Ibsch han destacado, la indeterminación de H. J. Jauss es ahistórica y se refería a los procesos de recepción. W. Iser plantea una indeterminación en cada corte sincrónico como propiedad inherente al texto en cualquiera de sus estados y frente a actos de lectura individuales. El texto nace al mismo tiempo que se lee.

5.2.3. Hacia una teoría "empírica" de la literatura.

El último estadio de la poética lingüística, resultado final de estos planteamientos que venimos viendo, es el intento, centrado sobre todo en algunos autores de la tradición textual germana, de construir una teoría global de la comunicación literaria que pueda dar respuesta a los problemas empíricos reales y especialmente al problema crucial de la *interpretación* que dejó fuera la poética estructural. De entre quienes se mueven en esta línea, puede valer como planteamientos representativos tanto los de van Dijk (1979a) como los del llamado grupo NIKOL, que encabeza S. J. Schmidt (1979 y 1980). Propone Schmidt una "Empirische literaturwissenchaft" (E.L.W.), que recoja la ambición tradicional alemana de la L.W. (Literaturwissenchaft), sólo que apoyada ahora por el desarrollo de ciencias empíricas como filosofía de la ciencia, teoría de la literatura, historia de la recepción literaria, sociología, psicología social, psicología cognitiva, etc. Esta E.L.W. había de abordar tres cuestiones: 1) Las bases metateóricas; 2) El concepto de Literatura; 3) *Propósitos* y *funciones* de la teoría literaria.

1.º) El objeto de la E.L.W., sobre las bases metateóricas de la teoría suministrada por Finke es el siguiente (vid. S.J. Schmidt, 1979: 560 y es.):


Teoría de la acción
Teoría de la comunicación
Teoría de la comunicación estética
Teoría de la comunicación literaria
Teoría de la producción literaria
Teoría de la mediación literaria
Teoría de la recepción literaria
Teoría del "procesamiento" (cognitivo) de la literatura

2.°) Esta teoría general que plantea la E.L.W desarrolla un nuevo concepto de Literatura, que incluye la totalidad de las actividades sociales orientadas hacia los llamados textos literarios. *LITERATURA* acoge, pues, como concepto, un complejo *sistema social de acciones.* Tal sistema lo es porque tiene una cierta estructura, definida por las relaciones entre cuatro roles o funciones: el de productor, mediador, receptor y procesador de los textos literarios. La estructura LITERATURA es "diferenciada" por dos convecciones internas-externas: la llamada *convención estética* (que posibilita acciones que van más allá del umbral de las acciones describibles como verdadero/falso, útil/inútil), y la llamada *convención polivalente*, que incrementa las posibilidades para dotar de significado a la estructura de los textos literarios, introduciendo la relevancia y actualización personal. Tal estructura diferenciada es finalmente definida pragmática, social e históricamente, que *institucionaliza* una concepción oficial de los textos literarios proyectada por los mecanismos de mediación (editoriales, publicitarios, instituciones educativas, etc.). Por último, estas funciones significantes de la LITERATURA como sistema pueden ser detectadas en esferas cognitivas, emotivas, hedonísticas, etc.

3.°) Los propósitos de la E.L.W. son los de dividir las respuestas a cada una de estas cuestiones en una serie de subrespuestas que conciernen a: 1.°) Las intenciones teoréticas internas de la E.L.W.; 2.°) Relaciones entre actividades teoréticas y otros varios tipos de actividades literarias (Literaturkritik, Historia de la Literatura, creación literaria, Poética lingüística, etc.); 3.°) Relaciones entre teoría e instrucción; 4.°) Relaciones entre la E.L.W. y otras actividades sociales, políticas, etc.

La importancia del cambio de enfoque de este grupo de investigadores autodenominado grupo NIKOL (Schmidt, Groeben, Finke. . .)[10] es que entienden que LITERATURA es algo distinto a las llamadas "obras literarias", las cuales no tienen para ellos una entidad ontológica autónoma (como había proclamado la poética), ni son portadoras de significado por ellas mismas. Para ellos los textos denominados obras literarias son el resultado de *actividades* que *asignan* significado a los textos. De ello se sigue que tanto "literariedad" como "significado" no son cualidades intrínsecas del texto, sino que tales cualidades resultan de operaciones cognitivas y sociales. Según eso "significado" y "literariedad" tienen 5 predicados: un agente *a* asigna un significado *m* a un texto *t* en una situación *s* de acuerdo con condiciones de asignación (convenciones, reglas c^1. . .*c*n) de *a*. Y para "literariedad": un agente *a* asigna el valor de literariedad *l* al texto *t* en una situación *s* de acuerdo con normas estéticas n^1...*n*n, las cuales *a* acepta ligadas a *s* (cf. S.J. Schmidt, 1981: 322).

Todos estos factores requieren la participación de una ciencia social, la *Empirische Literaturwissenchaft,* que integre los resultados de la investigación lingüística, sociológica, psicológica, histórica, etc., que intervienen en la llamada "interpretación" de un texto.

Es coincidente con este punto de vista T.A. van Dijk (1979a) cuando propone una teoría general de la comunicación literaria, con fundamentación en las ciencias empíricas que comprenda tanto una *teoría de los textos,* integrada en una teoría del discurso, como una teoría de los contextos literarios, entre los que destacan fundamentalmente tres: el contexto pragmático (referido a "actos de lenguaje"), el estudio cognitivo, y el estudio sociológico, que contempla la literatura como "práctica social". Sólo esa teoría de la comunicación literaria podría sacar a la Poética de su incapacidad para explicar lo literario, incapacidad derivada de que lo literario no es fundamentalmente, dice van Dijk, unas estructuras, sino que es unas *funciones,* social, cognitiva e históricamente asignadas.

El único aspecto que el propio van Dijk (1979b) ha desarrollado es el de literatura y cognición. Aborda van Dijk el problema de la comprehensión cognitiva del texto literario, pero únicamente llega a plantear cómo algunas de las propiedades de los textos (como el de la permanencia de la forma superficial del discurso lírico, la formación de macroestructuras narrativas, etc.) pueden tener una explicación en la psicología cognitiva que estudia el mecanismo de almacenaje de la información en la memoria.

---

10. En el vol. 10,4/5 de la revista *Poetics* (octubre, 1981) ofrece este grupo una presentación de algunos de sus objetivos y problemas.

Conclusión.

En este rápido recorrido por algunas de las opciones teóricas de la poética lingüística para explicar la lengua literaria, el lector habrá percibido una progresiva incapacidad para dar cuenta de la *totalidad.* La poética ha evolucionado desde un optimismo inicial –centrado en los "procedimientos" artísticos– hacia una propuesta de disolución en una teoría general visiblemente interdisciplinaria. Dolezel (1979) muestra sus reservas hacia esa teoría general que ve difusa y continúa defendiendo una poética lingüística que –si no puede explicar la totalidad– sí al menos pueda servir para explicar los textos como lenguaje. Tienen razón quienes dicen que la literatura necesita, para ser explicada, de la filosofía, psicología, sociología, estética, etc. El problema es si la Poética ha de ser la ciencia integradora de todo cuanto pueda decirse sobre lo literario, o debe limitarse –desde su campo de especialización filológico– a los problemas específicos de que pueda dar cuenta; que son muchos: una tipología de los discursos, una retórica, un estudio de la "composición" textual, etc.

Personalmente no creo que la lengua literaria pueda ser nunca abarcada y explicada totalmente por teoría alguna. Y no me mueven razones de la "metafísica de lo inefable", antes bien me mueven razones de índole práctica y la simple constatación de muchos siglos de historia. Uno no tiene la seguridad de estar más allá de lo que los griegos (y no sólo Aristóteles) lograron aislar. Tampoco digo que no se haya "avanzado". Pero no estamos ni más adelante ni más atrás: estamos en *otro* sitio. Lo importante, creo yo, es que desde ese sitio pueda realmente iluminarse un poco la comprensión de la literatura. El lugar de quien habla sobre la literatura nunca podrá constituirse en el centro, sino que, situado a un lado, debe arrojar luz sobre el verdadero centro: la obra literaria en el peculiar momento de su propia historia. Sospecho que ello requiere, eso sí, que esa *historia* en que una obra nace sea primordial. También que la actividad del filólogo se ensanche hacia los terrenos vecinos (esos accesos "extrínsecos" que nunca son tales).

Mi intención ha sido en esta primera parte del libro recorrer distintos lugares teóricos. El objetivo real es que el lector vea en cada uno de esos lugares elementos positivos, logros reales. Ojalá no se entiendan como estadios sucesivos de superación, porque no lo son en sí mismos. La sanción de idoneidad de una teoría que pretende explicar la lengua literaria nunca podrá realizarse desde otra teoría (como suele hacerse), sino desde la propia lengua literaria. Es el objeto el que resulta o no iluminado con la teoría: es la literatura quien en cada realización crítica será mejor o peor glosada. Y como siempre, el lector volverá a tener en cada momento la última palabra.

SEGUNDA PARTE:
LOS RECURSOS DE LA LENGUA LITERARIA

CAPÍTULO VI: TROPOS Y FIGURAS.

6.1. Los procedimientos artístico-verbales.

El lector identifica fácilmente un texto como *literario* sin precisar para ello de una gran cultura. En esta identificación – y en la calificación de valor que le es aneja– influyen factores de índole histórica y social como hemos visto en el capítulo anterior. Pero junto a esos factores contextuales existen otros factores, que venimos llamando *textuales*, que implican una peculiar manipulación de la forma del mensaje. La palabra en la lengua literaria adopta unas formas características que llegan a ser a veces lo más visible para el lector del texto literario, y la razón de que lo identifique como tal. Tales formas lingüísticas penetran en distintos niveles del tejido lingüístico. En los dos capítulos siguientes nos referiremos a problemas de retórica discursiva que afectan a la llamada *construcción textual.*Junto a la retórica discursiva se dan en el texto literario una serie de procedimientos o recursos verbales que afectan a la propia palabra poética como entramado fónico-sintáctico-semántico. El lenguaje adquiere en el texto literario una configuración verbal mucho más densa. Ello se debe al empleo reiterado de los llamados procedimientos artístico-verbales, que la Retórica calificó como *figuras.* Hemos dicho "densidad" de la configuración verbal, otros hablan de *opacidad* (cf. T. Todorov, 1974: 234). Hay un acuerdo unánime en admitir que la presencia de figuras no es condición suficiente para la lengua literaria, puesto que se dan con profusión fuera de ella como advertía Du Marsais. Pero la lengua literaria se sirve de las figuras retóricas como un instrumento –entre otros– para salvaguardar la forma del mensaje e inscribirla como forma permanente e inalterable. "La única cualidad –dice Todorov– común a todas las figuras retóricas es su opacidad, es decir su tendencia a hacernos percibir el discurso mismo y no sólo su significación". En la primera parte de este libro hemos insistido en esa cualidad que desde los formalistas rusos se viene asignando a

la lengua literaria: la percepción del mensaje, y no sólo como vehículo indiferente, sino como forma inalterable e insustituible, desligada de la exclusiva finalidad referencial e informativa. No leemos los textos literarios para enterarnos de cosas, con indiferencia hacia el medio expresivo. En literatura el *medio expresivo*, la palabra, se constituye en una realidad. La literatura crea la "realidad" de la palabra (cf. R. Barthes, 1970b).

Esa opacidad adviene por el uso de una serie de procedimientos verbales que son previos a la Retórica. La literatura no se escribe "con figuras". Las "figuras" son modos de clasificar u ordenar los procedimientos de que se sirve la lengua literaria en su función artística. Perdónese que destaque tal obviedad, pero creo necesario hacerlo dada la muy extendida mentalidad de que las "figuras" tienen existencia y llegan a formar una especie de despensa de recursos de los que la literatura echa mano.

Desde la Antigüedad se tuvo necesidad de inventariar la larga serie de procedimientos verbales con los que el orador primero y el escritor después llamaba la atención del oyente/lector. De entre los muchos procedimientos verbales la Retórica clásica comenzó ya a separar dos *artes* verbales diferentes: la Gramática, que se proponía como *ars recte dicendi* (modo de asegurar el uso correcto del lenguaje para la finalidad comunicativa) y la Retórica, que se proponía como *ars bene dicendi.* El *bene* apelaba a la cualidad persuasiva y estética del discurso. El discurso oratorio (y literario) se serviría para ello de una serie de recursos del *ornatus* (estéticos) para evitar el *tedium* o indiferencia del receptor hacia el propio discurso (cf. Quintiliano: *Institutiones Oratoriae,* I, 9, 1). Ocurre, sin embargo, que la Retórica clásica entendió desde Quintiliano que el *lenguaje figurado* era una sustitución paradigmática de la manera corriente de hablar. La *Electio* fue por ello la parte más desarrollada de la *Elocutio* y, como R. Barthes y T. Todorov han apuntado, no se sustrajo a una cierta concepción exponencial y ornamental de la base lingüística común. El orador seleccionaba o *sustituía* un término común por otro retórico.

La Retórica de todos los tiempos desarrolló sobre todo esta fase de la *Elocutio* dedicada a la formulación lingüístico-estética de la palabra. Para ello inventarió con distintas calificaciones los procedimientos artísticos del lenguaje.

Es preciso dejar a un lado el problema (ya estudiado) de la relación entre lenguaje poético y lenguaje ordinario. Pasamos por alto, pues, la indisimulada mentalidad desviacionista. Independientemente de esa mentalidad subyacente, hay una necesidad que se ha confirmado en todos los siglos (y con insistencia no desdeñable en las dos últimas décadas del nuestro): la necesidad de especificar y nombrar los recursos verbales por los que la lengua literaria adquiría esa forma textual característica que la identifica como tipo de discurso opaco. Tal necesi-

dad se ha mostrado doble: 1) Por un lado está el problema de cómo ordenar metodológicamente la descripción de esos recursos; esto es, su clasificación o tipología. 2) Por otro lado la necesidad de definirlos, decir cuáles son sus rasgos de funcionamiento. Intentaremos resumir algunos de los resultados de esa doble necesidad.

6.2. El problema de la tipología: clasificaciones retóricas.

Cada nuevo retórico se siente tentado a una nueva clasificación de las formas retóricas. Estas solamente existen cuando son descritas. En la retórica clásica fue tan grande y pormenorizado el edificio de la *Elocutio* que son muy pocas las entradas que hoy día se hacen. Se reorganiza, eso sí, se redefinen con otros criterios y con bases metalingüísticas diferentes. Estos nuevos criterios y las clasificaciones a que dan lugar son interesantes porque van marcando en cada caso diferentes perspectivas que no sólo afectan a la ordenación del objeto –las figuras–, también afectan, a veces, a su propia definición. Dada la naturaleza introductoria y de síntesis de este libro queremos ofrecer un breve repaso por diferentes tipologías de los procedimientos artístico-verbales con especial insistencia en las originadas en los últimos años[1].

6.2.1. Según R. Barthes (1970a) la Retórica clásica ordenó los ornamentos de la Elocutio en una serie de distinciones binarias. Ya he aludido aquí a la que opone Gramática/Retórica (y también figuras y tropos gramaticales/figuras y tropos retóricos). Esta distinción cubría la oposición recte/bene legible como denotación vs. connotación artística. Dentro ya de la Retórica, las dos oposiciones binarias más extendidas (sobre todo desde Quintiliano) son 1) tropos/figuras; 2) figuras de dicción/figuras de pensamiento.

1) La primera oposición, tropo vs. figura, es muy antigua. Para entender el sentido de esta oposición hay que acudir a las cuatro operaciones lógicas de que la Retórica se sirvió para su clasificación. Los medios del *ornatus* resultaban de 4 operaciones o categorías de modificación del uso normal: la adición de algo (adiectio), la supresión (detractio), la variación del orden (transmutatio) y la sustitución (inmutatio). Los retóricos separaron esta última categoría modificativa con el nombre de *tropos,* definidos, pues, como *inmutatio verborum*[2]. Ello quiere decir que hay un *tropo* cuando se da la sustitución o cambio

---

1. La descripción de los recursos verbales de la lengua literaria no siempre va acompañada de una tipología. Con frecuencia los depositarios de esa cultura retórica más consultados son los diccionarios especializados que en orden alfabético van recogiendo la definición de las figuras. Pueden verse como ejemplos el *Diccionario de términos filológicos,* de F. Lázaro Carreter (1973 3.ª), y el *Dictionaire de Poétique et de Rhétorique* de H. Morier (1961). Respecto a los tratados y manuales de Retórica clásica, en el capítulo primero de este libro ya dimos una bibliografía básica (vid. nota 4).

2. Cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria,* vol II, págs. 57 y 93.

de una palabra (o significado de una palabra) por otra. Los tropos pertenecen a lo paradigmático, a la elección dentro de un sistema.

Las *figuras* en cambio se caracterizan por las restantes categorías modificativas: adición (adiectio), supresión (detractio) o variación de orden (transmutatio). Son, por tanto, las figuras modos diferentes de disponer o modificar (añadiendo, quitando o variando el orden) el discurso. Afectan, por tanto, a lo sintagmático, a la combinación de elementos[3].

Todavía se entiende mejor esta oposición tropos/figuras cuando vemos que se da dentro de una oposición mayor que la comprehende o incluye. Me refiero a la oposición *in verbis singulis/in verbis coniunctis* (la palabra aislada /las palabras no aisladas). Mientras los tropos se dan como elección o sustitución de palabras equivalentes tomadas aisladamente, las figuras se dan como disposición o combinación de varias palabras. Por ello Lausberg (1966: II, 93) dice que son una parte de la *dispositio.*

Creo que no hacemos fuerza alguna a la Retórica si reinterpretamos esta gran división tropos/figuras como semejante a la que guía el paradigma jakobsoniano: selección (paradigmática)/combinación (sintagmática). Los tropos afectan al mecanismo de la selección (o sustitución), las figuras afectan a la combinación sintagmática, y obligan por ello a más de una palabra.

2) La otra oposición, figuras de dicción/figuras de pensamiento, es otro gran eje tipológico proyectado sobre la retórica escolar de todos los tiempos. Esta oposición en el interior de las figuras se refiere fundamentalmente al plano de la lengua afectado. Las figuras de dicción son las que manipulan el plano del significante: al sonido, a la morfología de las palabras o a la construcción sintáctica. Las figuras de pensamiento son aquellas que manipulan el plano del significado y, más concretamente, afectan a la concepción de pensamientos. Por ello las figuras de pensamiento se originan realmente en la *inventio,* mientras que las de dicción son propiamente elocutivas.

A su vez, la Retórica dividió las figuras de dicción según las tres categorías modificativas: a) figuras por adición (p. ej. las distintas figuras de repetición); b) por *supresión* (p. ej. la elipsis, el zeugma, el asíndeton); c) por *variación de orden* (p. ej., el hipérbaton). Las figuras de pensamiento se organizaron a menudo en una gran subdivisión: a) Figuras frente al público (dirigidas al oyente, como la

---

3. Obviamente no hay unanimidad en ninguna de estas cuestiones, ni siquiera en la retórica clásica, donde se planteó la cuestión de si los *tropos* eran una clase subordinada a la de las figuras. Hoy día hay quienes han buscado –manteniendo esa separación que parece irrevocable– términos comunes que engloben a ambos: *desvíos, procedimientos estilísticos, recursos verbales,* incluso quienes llaman a todo *Figuras.*

anástrofe); y b) Figuras frente al asunto (p. ej. la antítesis). Aunque a menudo también manejó para las figuras de pensamiento las categorías modificativas de adición, supresión y variación.

Tan grande ha sido el acierto tipológico de la Retórica que las reformulaciones actuales han construido en realidad sobre estos cimientos. La mayor parte de las neo-retóricas admiten e incorporan las principales divisiones (como la de figuras y tropos) y en cuanto al inventario de recursos no añaden mucho, salvo terminologías. Se limitan más bien a reordenar el corpus de figuras y tropos desde otros criterios tipológicos, que, eso sí, a menudo clarifican y plantean con mayor rigor las grandes articulaciones. Ocurrió con la retórica que *nombró* todas las subdivisiones y, sobre una espléndida clasificación que respondía a criterios teóricos, llegó a tal cantidad de distinciones internas (distinguía por ejemplo 8 tipos de "repetición") que llegó a ser una nomenclatura, una hojarasca taxonómica que impedía ver el tronco retórico coherente y valioso.

6.2.2. La *Rhétorique Générale* de Dubois y otros (1970) conocidos también como Grupo μ y grupo de Lieja, intenta una relectura de la Elocutio clásica desde la Lingüística. Singularmente pretenden definir una *función retórica* como modo de reificación (i. e. opacidad) del lenguaje. Para ello se sirve de un nuevo instrumento: el de la teoría de niveles de articulación lingüística (morfológico, sintáctico, semántico, referencial), y el de la distinción de planos de la lingüística estructural: expresión y contenido. Sobre esta doble ordenación del material lingüístico ordenan las figuras y tropos de la retórica según cuatro "operaciones retóricas" que definen el modo de funcionamiento de cada figura. Estas 4 operaciones reproducen en realidad la *quadripartita ratio* de la Retórica clásica, puesto que son: *supresión, adjunción, supresión-adjunción* y *permutación.* Las tres primeras son operaciones sustanciales (alteran la sustancia misma de las unidades), la última es una operación relacional (altera su posición únicamente). Cada una de las cuatro operaciones, en cada nivel y plano se puede dar de modo parcial o completo. Véase en el cuadro de la página siguiente.

Si aplicamos las operaciones retóricas obtenemos la descripción de cada figura. Así por ejemplo, el *zeugma* (ej. "El *era* un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle...) es una metataxis o figura de la gramática que afecta a la sintaxis y consiste en la *supresión completa* de un miembro de la frase que se encuentra elidido en la proposición siguiente: "El era un clérigo cerbatana, ((era)) largo sólo en el talle...".

6.2.3. La clasificación que lleva a cabo T. Todorov (1974²: 222-231) parte del inventario de Fontanier y se propone ordenarlo según dos tipos de criterios.

Metaboles o Figuras	–Figuras de expresión	Metaplasmas	(sobre la morfología)	
		Metataxis	(sobre la sintaxis)	Gramaticales (afectan al Código)
	–Figuras del Contenido	Metasememas	(sobre la semántica)	
		Metalogismos	(sobre la lógica= referente)	Lógicas (afectan a la relación con el referente).

El primer criterio es la relación figura-lenguaje ordinario y le permite una primera división entre *Anomalías* y *Figuras*. Las anomalías son aquellas figuras y tropos que infringen o se desvían respecto a una regla del lenguaje. Las Figuras (en el sentido restringido de la palabra) no presentan ninguna infracción de regla, a lo sumo intensifican, insisten o incorporan propiedades añadidas (p. ej. la rima)[4].

Las anomalías son ordenadas posteriormente según afecten a los siguientes dominios o niveles:

1. *La relación sonido-sentido.* Distingue a su vez aquí dos subclases: a) las infracciones a las reglas de desviación morfofonémicas (las llamadas por la retórica figuras de dicción) y b) las infracciones al paralelismo sonido-sentido (semejanzas fónicas: aliteración, paronomasia, etc.).
2. *La sintaxis.* Entre las anomalías que afectan a la sintaxis distingue: a) las que suponen la elipsis de algún término; b) las que suponen falta de concordancia o concordancia imperfecta.
3. *La semántica.* Entre las anomalías semánticas distingue: a) las anomalías combinatorias (que infringen reglas de selección, por ej. las metáforas y metonimias), b) las ambigüedades (o juego con doble sentido), p. ej. la alegoría, c) las tautologías (implican redundancia semántica, p. ej. el pleonasmo) y d) las contradicciones de sentido, p. ej. la paradoja.
4. *La relación signo-referente.* De entre las anomalías que afectan a la adecuación signo-realidad distingue: a) las formas de contrarios, p. ej. la ironía, la

4.Es más ventajosa, sobre este mismo criterio de Todorov, la terminología con que lo aplica M. A. Garrido Gallardo (1974), quien llama a las anomalías desvíos, y evita el término de figura (incómodo en Todorov porque se refiere tanto a la totalidad como a una subclase), proponiendo el de *Intensificaciones* para aquellos recursos que añaden, intensifican o revelan ciertas propiedades sin infringir regla alguna.

antífrasis; b) las que suponen diferencia cuantitativa (más o menos), p. ej. la hipérbole (más) y la lítotes (menos); y c) otras varias.

Del mismo modo, las *figuras* también se ordenan según los mismos 4 tipos o niveles que las anomalías (cf. págs. 228-230).

6.2.4. La tipología de J. A. Martínez (1975: 528 y ss.) se apoya en una teoría general de la lengua literaria ya presentada en el capít. IV de este libro. No se trata de una mera clasificación, sino que responde a una rigurosa interpretación lingüística de los procedimientos de la Retórica, interpretación que le lleva a una reordenación teórica de algunos de ellos. El llama *Figuras* a los textos lingüísticos creativos respecto de los usos de la lengua, pero no como fenómenos sustanciales, sino como *formas materiales* (que no crean ni sustancias de contenido ni de expresión, ni tampoco formas nuevas). La creación respecto a los usos de la lengua, que supone la Figura, puede darse de dos modos: 1) Las *Desviaciones*: que son creativas *en contra* de los usos. Establecen nuevas e inéditas relaciones de expresión-contenido que originan primeramente una destrucción de la relación usual (Desviación) y en segundo lugar una *Reducción de la desviación* por la que es posible su interpretación. J. A. Martínez distingue tres tipos de reducción de la desviación e interpretación: a) reducción por combinación: metonimia y figuras afines; b) reducción por metasemia: metáfora y figuras afines; c) reducción por permutación: hipálage y figuras afines. 2) Las *Anomalías*: son, en cambio, creativas *al margen* de los usos: actualizan y realizan en el texto figurado una serie de relaciones asociativas previstas y provistas por el Sistema, pero no aprovechadas por los usos. Como no bloquean la interpretación semántica del texto (como ocurría con las desviaciones) no necesitan reducción. Las Anomalías se clasifican según el estrato lingüístico afectado. Distingue tres tipos de Anomalías: a) las *isotopías de expresión*: caracterizadas por la interacción de ciertas unidades del plano de la expresión, p. ej. rasgos fónicos en la Rima, sílabas/fonemas en la aliteración, etc.; b) las *isotopías de contenido* caracterizadas por la reiteración y/o contraste de ciertas unidades del plano del contenido, p. ej. la antítesis; y c) *las isotopías simbólicas* por las que el plano de expresión y el plano del contenido del texto poético entran en correlaciones significativas: p. ej. hipérbaton, quiasmo, etc.

Además de estas *Figuras*, J. A. Martínez distingue con el nombre de *Imagen* toda forma de Desviación (o infracción de los usos del sistema) que no sea reducible o interpretable.

6.2.5. Sobre la base de un esquema semejante al de H.F. Plett (1975) construye su clasificación K. Spang (1979: 131 y ss.). La deuda con la *quadripartita ratio* de la Retórica clásica es evidente en esta tipología que distingue 6 tipos de recursos verbales en el lenguaje poético y publicitario:

1. Figuras de posición: aquellas que se presentan o juegan con la posición habitual del contexto sintáctico y métrico: p. ej. el hipérbaton, el quiasmo, etc.

2. Figuras de repetición, sea de elementos idénticos (p. ej. anáfora), sea de elementos semejantes pero no idénticos (p. ej. la paronomasia).

3. Figuras de la amplificación: empleo de más *res* (pensamiento) y más *verba* (palabras) de los estrictamente necesarios (p. ej. el epíteto).

4. Figuras de la omisión: lo contrario de la amplificación, suprimen elementos normalmente necesarios (p. ej. zeugma).

5. Figuras de la apelación: recoge las que la oratoria clásica entendió como figuras frente al público (p. ej. interrogación retórica).

6. Los tropos: aquellos recursos en que hay la sustitución de una palabra por otra de significado distinto. Recoge aquí los tropos distinguidos por la retórica clásica.

6.2.6. La Tipología de A. López García (1981: 127-177) tiene un enfoque bien distinto a los presentados, puesto que propone la definición de cada figura y tropo desde las relaciones fundamentales de la "teoría de conjuntos". La finalidad no es únicamente la de que rija un criterio estrictamente formal. También pretende evitar el principal inconveniente de la descripción de la retórica clásica, que era la concepción de la figura por reducción a un sólo término base estimado como no desviante, lo cual la presentaba como una fuente de plurisignificatividad controlada y además cerrada. A. López busca un sistema que pueda presentar cada elemento relacionado con todos los demás y no sólo con el que le sirvió de base. Sólo así se asegurará que la descripción del recurso sea fiel a la plurisignificatividad incontrolada que caracteriza al recurso "literario". Para la definición de las figuras se servirá, pues, de dos tipos de estructuras regidos por idénticos parámetros funcionales, los de la teoría de conjuntos. Estos tipos de estructuras en la lengua natural son: 1) Una serie de niveles sintagmáticos; y 2) Una serie de relaciones distribucionales (que al vincular categorías son paradigmáticos).

1. Niveles sintagmáticos	1.1.	El nivel de rección ($A \cap B$)
	1.1.	El nivel de concordancia ($A=B$)
	1.3.	El nivel de orden ($A \neq B$)
	1.4.	El nivel de énfasis ($A \subset B$)
2. Relaciones distribucionales	2.1.	La intersección distribucional ($A \cap B$)
	2.2.	La equivalencia distribucional ($A=B$)
	2.3.	La distribución complementaria ($A \neq B$)
	2.4.	La inclusión distribucional ($A \subset B$)

Dada la semejanza formal de uno y otro criterio (1 y 2) A. López definirá cada tropo o figura como la combinación de un nivel y un procedimiento distribucional. Con ello se sitúa en la línea de R. Jakobson (1963) que definía la poesía como una sintagmatización de lo paradigmático.

La aplicación más completa de este criterio la lleva a cabo en las *Figuras de dicción.* Descubre las figuras de dicción distinguiendo A) las que establecen una equivalencia entre dos elementos (A=B), recorriéndolas en los distintos niveles sintagmáticos (concordancia, orden, énfasis, rección), B) las que establecen una oposición ($A \neq B$) a su vez distinguiendo distintas figuras en cada uno de los 4 niveles. C) las que implican una inclusión de un elemento en otro ($A \subset B$) recorridos también en los distintos niveles sintagmáticos; y D) las figuras intersectivas ($A \cap B$) en los distintos 4 niveles asimismo.

De este modo, una figura como el *zeugma* es definida dentro de las que implican una relación de inclusión y en el nivel sintagmático de la concordancia.

Con idénticos criterios son definidas también las *figuras de pensamiento* y *los tropos* con especial atención a la metáfora que es la figura de figuras, pues como manifestación del esquema ($A \cap B$) tanto en el plano de los niveles como en el de las relaciones distribucionales incluye a todos los demás niveles y a todas las demás relaciones distribucionales (pp. 174-175).

6.3. Las principales figuras y tropos.

La definición de los rasgos que posee cada recurso o procedimiento del lenguaje para conseguir aquella opacidad ha motivado libros enteros; es más, la sola bibliografía sobre la metáfora rebasaba cuando K.W.A. Shibles (1971) escribió su *Metaphor. An Annotated Bibliography an History* las doscientas páginas. Se comprenderá que no intentemos en los límites de un capítulo y dentro de un libro de síntesis la definición de todos los recursos, y que nos limitemos a una breve definición y un ejemplo de aquellos que consideramos más importantes y comunes. En la bibliografía que venimos citando en este capítulo podrá el lector completar el número y los matices en que aquí será imposible entrar.

Algunas de las clasificaciones presentadas han coincidido en un criterio ordenador: el de los niveles o estratos de descripción lingüística. Nos parece además que desde un criterio pedagógico es útil ordenar la descripción de figuras por niveles lingüísticos (lo que facilita al estudiante y profesor la convergencia del análisis retórico con el análisis lingüístico en el que proceder por niveles es un criterio casi unánimamente aceptado). Hay que advertir, sin embargo, que la mayor parte de las figuras no son *exclusivamente* fónicas o sintácticas. En primer lugar porque todas son, hablando propiamente, *semánticas,* puesto que todo recurso es significativo y mucho más en literatura, donde se semantiza, como advierte Lotman (1978), cualquier elemento, hasta el más físico-gráfico. En segundo lugar

porque algunas figuras afectan a varios niveles. Su presentación en uno de ellos obedece a menudo a una opción de grado de incidencia.

6.3.1. Figuras fónicas.

Son aquellas que manipulan la materia fónica del discurso originando en el receptor fundamentalmente un efecto sonoro casi siempre de insistencia, eufonía o juego con la forma de la expresión. A menudo los lectores identifican el carácter "literario" de un texto por su sola dimensión sonora, dado que una parte muy importante de estas figuras, las llamadas *figuras métricas* han aislado por convención su pertenencia a un tipo de discurso. Los conocidos fenómenos de la sinalefa, hiato, diéresis, etc. afectan al discurso métrico. De entre las figuras fónicas no métricas las más importantes son aquellas que suponen una *repetición* de sonidos. Aunque en el capítulo siguiente hablaremos con detenimiento de la organización recurrente del discurso poético, podemos aislar ahora algunos fenómenos característicos de la dicción fónico-literaria:

– La *aliteración:* consiste en la repetición de rasgos fónicos iguales o muy semejantes acústicamente. Un mismo fonema o grupo de fonemas son repetidos en dos o más palabras consecutivas con una cierta intensidad, a menudo para conseguir un *efecto simbólico* o motivación del contenido desde la expresión; p.ej.:

"En el silencio sólo se escuchaba
Un susurro de abejas que sonaba" (Garcilaso).

– La *paronomasia.*: consiste en la aparición de vocablos distintos pero de significante parcialmente idéntico o muy semejante. La leve diferencia del significante suele corresponderse a menudo con una gran diferencia de significado. Por ello es una figura grata al conceptismo y a los modos de juego o agudeza verbal y publicitaria; p. ej.:

"El tálamo fué túmulo de la felicidad"
"Su cuerpo de campana *galopa* y *golpea*" (P. Neruda)
"Papá, *ven* en *tren*" (Publicidad).

Además de la paronomasia son muchas las figuras que resultan del juego entre significantes parecidos-significados distintos. Su diferente denominación apela a diferencias mínimas. P. ej. la *atanaclasis* consiste en repetir una misma palabra con dos sentidos diferentes ("Mora que en su pecho mora (habita)..."); el *calambur*, en que las sílabas de dos o más palabras, agrupadas de otro modo, producen un sentido distinto ("Di, Ana ¿eres Diana?). El *retruecano:* reordenación diferente de los elementos de una frase, con cambio de sentido:

"¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?".

Por último, muchas figuras de la repetición fónica surgen del intento por hacer coincidir la rima (semejanza fónica al final del verso) con coincidencias

gramaticales, derivaciones semejantes, etc. Véanse en cualquier retórica los términos de similicadencia, derivación, epífora, etc.

Al hablar de las figuras fónicas se ha manejado con frecuencia la capacidad motivadora o simbólica que tienen determinados sonidos en relación con determinados sentidos. Dámaso Alonso habló de "oscuridad" en el Polifemo y "claridad" en Galatea y ello tenía una motivación en el sonido, como puede verse en su famoso ejemplo de oscuridad por empleo de vocales, en la cueva de Polifemo, donde volaba "infame túrba de noctúrnas aves". Los análisis que el gran estilista prodigó en su libro *Poesía española* están llenos de referencias al simbolismo fónico que a veces tiene incluso raíces en el valor onomatopéyico.

De cualquier forma es un hecho, revelado por L. Flydal (1962) y J. Cohen (1972), la importancia que en la lengua poética obtiene la ruptura de la arbitrariedad en la relación significante/significado, ruptura que en opinión de Jakobson (1966) es un fenómeno de la propia esencia del lenguaje y puede hablarse de que determinados poetas sugieren un determinado efecto luminoso o acústico (p. ej. las *Eglogas* de Garcilaso se relacionan con colores claros y con sonidos suaves). Ello depende de esa gran realidad, aún por estudiar en profundidad, de la intersección de significantes y significados hasta crear un esquema de valores culturales que genera sensaciones de luz, color y sonido.

6.3.2. Figuras sintácticas.

Hemos advertido arriba sobre la dificultad de señalar límites precisos en la caracterización de niveles, porque a menudo se cruzan. Muchas de las figuras sintácticas, como la anáfora, presentan repetición de sonidos, pero las aquí elegidas lo son porque tienen mayor incidencia en la organización sintáctica del discurso literario que en su relieve fónico. Dentro de este apartado presentaremos las más representativas figuras sintácticas separadas en tres grupos: a) Figuras que suprimen términos; b) Figuras que repiten términos; c) Figuras que modifican el *orden* usual.

a) *Figuras de la detractio o supresión sintáctica:*

– La *elipsis*: es una manifestación de la detractio (que consiste en la economía de elementos de la oración normalmente necesarios). Con frecuencia se habla de Elipsis para toda detractio o supresión sintáctica, pero la elipsis propiamente dicha coincide sólo con la *detractio suspensiva* en que un elemento de la oración es suprimido dejando que sea el contexto sintáctico-semántico el que lo reconstruya. Es una figura gramatical de uso en todas las lenguas.

– El *zeugma*: se trata de omitir una palabra o grupo de palabras que bajo una forma idéntica o análoga han sido expresadas en una proposición inmediatamente anterior y sin la cual palabra o palabras esta última proposición sería ininteligible. "Extrañó ella que un varón discreto viniese no ya solo, mas si tanto"

(Gracián) en que el término "discreto" interviene en las dos oraciones, pero resulta suprimido en la segunda.

– *asíndeton:* designa la supresión de las marcas de la coordinación, y por tanto unión entre términos que normalmente las llevarían. Sirve por economía de medios a lo que C. Bousoño (1970[5]) ha llamado "dinamismo expresivo de signo positivo". Sirve asimismo en poesía y prosa para la cima o culminación enumerativa de una gradación ascedente, también para la conclusión de pensamientos, etc; p. ej.:

"Acude, corre, vuela
traspasa la alta sierra
ocupa el llano..." (F. Luis).

b) *Figuras de la adiectio o adición sintáctica*:

La adiectio se da por repetición de lo igual, pero también por acumulación de lo diverso. Es el fenómeno opuesto al que acabamos de estudiar, y ha dado lugar a muchas figuras de la sintaxis, especialmente importantes porque influyen sobre la ordenación acoplada del discurso (vid. cap. siguiente de este libro). Las figuras más destacadas son:

– La *anáfora:* es la figura que consiste en la repetición de una o varias palabras a comienzo de frase, en cuyo caso se llama *epanalepsis*, o al comienzo de varias frases consecutivas en un mismo período del discurso. De epanalepsis se cita el ejemplo de A. Montano: "Traed, traed de vino vasos llenos". De anáfora propiamente dicha un ejemplo sería:

"pena con pena y pena desayuno
pena es mi paz y pena mi batalla" (M. Hernández).

– *Redición o epanadiplosis:* consiste en la repetición al final de una frase del primer miembro de esa misma frase: "Crece su furia y la tormenta crece".

– El *Polisíndeton:* es un tipo opuesto al asíndeton, y consiste en la reiteración de esquemas sintácticos idénticos con aparición en todas las frases de la partícula de coordinación repetida: "A tí, y a tus hijos, y a tus hermanos, y a tus descendientes...".

– El *poliptoton:* figura de especial relieve en la poesía cancioneril, es un tipo de repetición de miembros no iguales pero sí semejantes por pertenecer a un mismo paradigma verbal o nominal. P. ej. repetición de un nombre o pronombre en sus diversos casos, o de un verbo en sus distintos tiempos:

"Vivo sin vivir en mí"
"Vanitas vanitatum, omnia vanitas".

En cuanto a las figuras sintácticas de la acumulación, son muchas, pero ninguna tan importante como la Enumeración y su variante, la gradación.

–La *Enumeración*: es la acumulación coordinante de elementos diversos y responde al esquema de la suma. A menudo su empleo viene ligado a reunir pensamientos, antes tratados ampliamente, mediante la enumeración de objetos o temas tratados. Esta figura ha adquirido enorme importancia en la ordenación del discurso lírico, puesto que se da en las *correlaciones* que suelen cerrarse con una enumeración de los tópicos traídos en el discurso. Es de una importancia crucial en la poesía italianizante o petrarquista como destacó D. Alonso en su libro, en colaboración con Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española.* Un ejemplo puede verse en el famoso soneto de Góngora en el que el último verso "en polvo, en humo, en aire, en sombra, en nada" recoge en una enumeración los términos que topifican la correlación temática de todo el soneto. L. Spitzer (1968) habló de uno de los rasgos retóricos de la poesía moderna: la "enumeración caótica". La *gradación* es una enumeración ordenada, ya sea en sentido ascendente o descendente.

c) *Figuras de orden sintáctico:*

– La *anástrofe:* en un principio la Retórica entendía por anástrofe (o anadiplosis) el cambio de lugar, contrario al uso normal, de miembros de la oración sucesivos (es, pues, un modo de hipérbaton). La clasificó como figura de dicción, a la que correspondía como figura de pensamiento el "histeron proteron". La retórica actual ha especificado más y sólo entiende por anástrofe ciertas inversiones de preposiciones y partículas que se anteponen o posponen al vocablo cuyo caso rigen. Ej.: "En breve cárcel traigo aprisionado" (F. de Quevedo).

– El *hipérbaton*: como gran parte de las figuras de mayor uso, el hipérbaton ha venido ampliando su campo de definición. Según Lausberg en un principio la Retórica entendía por hipérbaton únicamente la separación de dos palabras estrechamente unidas sintácticamente por medio de la intercalación entre ellas de un miembro de la oración o palabra que no pertenece a ese lugar. P. ej.:

> "Estos, Fabio ¡ay dolor! que ves ahora
> campos de soledad..."

Posteriormente, y dada la generalización de esta figura (a menudo por exigencias métrico-rítmicas) se viene entendiendo por hipérbaton cualquier variación en la ordenación sintáctica estandarizada por una lengua, de modo que origina una percepción de miembros con posición cambiada. Dámaso Alonso (1935) estudió cómo el hipérbaton gongorino no era sino culminación intensificadora de una tradición de uso de hipérbaton que ya eran abundantes en el Mio Cid y legión en Juan de Mena. Se han hecho tipologías de hipérbaton por Dámaso Alonso mismo en Góngora y Medrano, por R. Lapesa en Fray Luis (R. Lapesa: 1973), por quien esto escribe en Quevedo (J. M.ª Pozuelo: 1979). Los más frecuentes son: separación de sustantivo y adjetivo; separación

de *de* y su régimen; intercalación de un miembro nuevo (b) en una serie de sintagmas no progresivos (a1, a2, a3, b, a4...); desplazamiento del verbo o del sujeto al final de la oración, etc.

– El *isocolon o paralelismo*: es una figura de la ordenación sintáctica que consiste en la división del período sintáctico en miembros (kola) semejantes en cuanto a longitud, tono y formación sintáctica. Un todo se reparte en miembros que se corresponden sintáctica y rítmicamente entre ellos. Es fenómeno tan fundamental en poesía que S. R. Levin lo ha considerado, con el nombre de *coupling*, el principal recurso que asegura la permanencia de la forma del mensaje. El capítulo siguiente de este libro se extenderá en este fenómeno y en la retórica subsiguiente a la tesis de la función poética ya explicada antes. Baste decir ahora que D. Alonso y C. Bousoño (1970) estudiaron monograficamente diversas manifestaciones de la organización paralelística en la lengua literaria española, como las bimembraciones, trimembraciones, sintagmas no progresivos, etc.

6.3.3. Figuras semánticas.

Aunque todo recurso es semántico, porque incide en mayor o menor medida en el sentido, llamaremos figuras semánticas a dos grandes grupos de recursos que toda Retórica coincide en separar: 1) Los tropos; 2) Las llamadas "figuras de pensamiento".

6.3.3.1. Los tropos.

La Retórica clásica aisló los tropos –dentro de los recursos que afectaban a las palabras– definiéndolos como *inmutatio verborum:* sustitución de una (s) palabra (s) por otra (s). La lengua literaria, en efecto, está creando constantemente nuevos sentidos y asociaciones de sentido por el procedimiento del cambio de significación que va inherente a la sustitución de una palabra por otra que se refiere a ella de modo traslaticio o indirecto. En lugar de un término (A) nos encontramos en el texto literario otro término (B) que lo sustituye. Este segundo término evoca al primero porque tiene con él una determinada relación de sentido: unos semas coincidentes o un campo de referencia parecido. La palabra que aparece en el texto (B) obliga, pues, al lector y oyente a un desplazamiento, esto es, a acudir al sistema lingüístico (de la significación) o a su conocimiento del mundo (referencia) para encontrar el término (A) realmente aludido y reconstruir así la significación real del texto.

En el lenguaje estamos procediendo constantemente así. Nos encontramos con que alguien dice de una persona "Es una alhaja" y reconstruimos sin esfuerzo el significado de "persona valiosa y estupenda" porque establecemos el vínculo que en nuestro sistema lingüístico existe con la significación real de "alhaja" como "objeto valioso". Hemos sustituido un objeto A (persona) por otro ob-

jeto B (material) en virtud de la relación de significación que existe entre ambos y que conoce nuestra competencia lingüística.

La cantidad de tropos en la lengua cotidiana es extraordinaria, precisamente porque el de la *sustitución* es un procedimiento inherente al propio funcionamiento de la lengua. La lengua está constantemente poniendo en relación unas cosas con otras y unos términos con otros. Desde Saussurre sabemos que es un sistema de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en que cada término adquiere su "valor" por su posición en ese sistema de relaciones. Sustituir una cosa por otra por su relación paradigmática o sintagmática es algo constante y no caracteriza sólo a la literatura.

La lengua literaria únicamente intensifica cualitativamente el uso de los tropos obligando a menudo a que el desplazamiento o traslación sea más difícil porque los términos puestos en relación están muy alejados o bien pertenece su relación a un sistema específico de cultura (como ocurrió con el código o sistema mitológico en que se apoyaron muchas metáforas cultas del gongorismo: podíamos establecer la relación entre B y A sólo si conocíamos ese sistema en el que estaban inscritos los vínculos entre ellos). En esa mayor distancia entre los términos –y apelación a códigos internos a la literatura– reside la especificidad del tropo literario que es un tropo con carácter estético, esto es, un tropo en que la relación no es tópica o común, sino nueva, original. Por ello hay tropos muy literarios que dejan de serlo por perder originalidad y convertirse la relación o desplazamiento en un fenómeno *automático.* Así ocurrió con la metáfora tópica de *perlas* (B) por dientes (A). Se dice que este tópico está lexicalizado porque no obliga al lector a un verdadero desplazamiento o traslación, a un *esfuerzo* de relación que es donde reside la naturaleza estética del tropo. Se ha convertido esa sustitución de "perlas" por "dientes" en un fenómeno de relación automática sin desplazamiento de sentido apenas[5].

Aunque la Retórica clásica tuvo perfectamente clara la distinción interna entre los tropos, ha sido la lingüística actual quien ha proporcionado unas pautas sistematizadoras nuevas, y ha sido así desde que se percibió que la *metáfora* y la *metonimia* eran cambios de sentido que se apoyaban sobre la estructura misma de funcionamiento del sistema lingüístico (y de ordenación mental, como

---

5. Un lugar privilegiado para estudiar –en la teoría y en la práctica poética– este fenómeno es el *conceptismo.* En otro lugar (J. M. Pozuelo, 1980b) he estudiado la insistencia de Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio*, en que las figuras tuviesen "alma de sutileza" y cómo la "agudeza" era en realidad un *sistema segundo* construido sobre las metáforas y figuras de la tradición. Al mismo tiempo ocurre igual en la lírica de Quevedo respecto a la tradición petrarquista. Tanto Gracián como Jáuregui o Carrillo de Sotomayor insistían en esa propiedad sutil, ingeniosa y aguda del tropo y en su *dificultad* para salvar precisamente el *desplazamiento* o esfuerzo de relación que es la base inherente a la estética del tropo literario. La llamada entonces metáfora catacrética apuntaba en esa dirección.

veremos). En efecto, cuando S. Ullman (1967²: 218) habla de cambios semánticos distingue entre cambios semánticos que se originan en la semejanza (metafóricos) y cambios que se originan en la contigüidad (metonímicos). Los primeros se realizan sobre el eje de la similitud que organiza la existencia de las relaciones paradigmáticas (selección de rasgos). Los segundos se realizan sobre el eje de la contigüidad que organiza la existencia de relaciones sintagmáticas (combinación de rasgos). Sobre esta misma base saussureana R. Jakobson, en su estudio "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos" (vid. R. Jakobson, 1967: 99 y ss.), llegó a una constatación empírica de la existencia de los polos metafórico y metonímico en el lenguaje. El gran lingüista ruso habla de metonimia o desarrollo metonímico de ciertos tipos de discurso en que los elementos de un contexto se encuentran en situación de *contigüidad,* frente a otros tipos de discurso con desarrollo metafórico en los cuales se presentan como contiguos términos semejantes o equivalentes (en relación de *similitud).* La metáfora es el cambio de sentido basado en la relación de similitud entre dos términos (definición presente en Aristóteles, como veremos), y tiene que ver con la capacidad del individuo, perdida por algunos enfermos afásicos, de *selección y sustitución* paradigmática por semejanza entre miembros del paradigma. La metonimia es el cambio de sentido basado en la relación de contigüidad entre dos términos, y tiene que ver con la capacidad humana, perdida por otros enfermos afásicos, de *combinación y contextura* sintagmática.

En algunos afásicos es imposible la selección o sustitución de términos equivalentes y entonces la metáfora les resulta imposible al mismo tiempo que se da, por la misma razón, un deterioro de las operaciones metalingüísticas. En otros enfermos afásicos se da una pérdida de la capacidad de combinación contextual y entonces la metonimia resulta imposible al mismo tiempo que se da, por la misma razón, la imposibilidad de mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. Jakobson no establece diferencia –porque empíricamente no existe tal– entre sinécdoque y metonimina, siendo aquella una forma de metonimia.

La distinción retórica, pues, entre metáfora y metonimia ha encontrado constatación empírica y ha situado al *tropo* como fenómeno o aspecto fundamental en el funcionamiento del lenguaje[6] puesto que se apoyan los tropos en las dos

6. Por esa razón los generativistas han concedido especial atención al fenómeno de los opos. El análisis generativista confirma en realidad el carácter de sustitución por semejanza que opera en la metáfora constatado por su descripción de la metáfora como mecanismo que afecta a las restricciones selectivas del léxico obligando a sustituir unos rasgos por otros. La amplia bibliografía sobre la metáfora en el generativismo (donde destacan los estudios de Bickerton, Mathews, etc.), tienen buenas presentaciones bibliográficas en J. L. Tato (1975) y en D. Delas (1978), así como menciones panorámicas en J. Molino (1979).

operaciones lingüísticas básicas: la selección paradigmática (metáfora) y la combinación sintagmática (metonimia).

El paradigma jakobsoniano es hoy el vehículo definidor más extendido cuando se trata de los tropos. En lo que se refiere al uso literario de los tropos, lo han empleado, entre otros, Le Guern (1976) y Martínez García (1975) como eje definitorio. Este último habla de dos tipos de "reducción de la desviación": uno, la reducción por combinación (metonimia) en que el hablante interpreta la desviación (o incompatibilidad semántica de rasgos: p. ej.: "Encabritados relinchos") sin necesidad de cambio alguno de significado. y con co-presencia de todos los términos:

superposición (+ caballos)	reducción
Encabritados relinchos------>	relinchos (de caballos) encabritados.

El otro tipo de reducción de la desviación es la *reducción por metasemia* que caracteriza a la metáfora donde desde la superposición a la reducción se implica un *cambio de significado:*

superposición (+ animal)	expresión reducida

p. ej.:

Carnívoro cuchillo -------> (desgarrador)

A) *La metáfora:*

La metáfora, según lo dicho, queda definida, pues, como un tropo en el que un término (B) sustituye a otro término (A) en virtud de la relación de semejanza existente entre ellos (tienen semas comunes). Esa sustitución implica un cambio de significado porque la relación entre el término sustituido (A) o evocado (tenor) y el término (B) metafórico (vehículo) implica un desplazamiento o traslación realizado por el lector desde una significación a otra.

Por ello se ha dicho por la Retórica desde Aristóteles que la metáfora, al establecer una relación de semejanza entre dos términos es una forma de comparación o símil. En efecto, Aristóteles había definido la metáfora como "el hecho de transferir a un objeto el nombre que es propio de otro". Esta trasferencia se producía por la similitud entre ambos. Ello quiere decir que en la fórmula tradicional la metáfora implica una comparación, y Quintiliano pudo decir: "In totum autem metaphora brevior est similitudo". Esto es la

metáfora, una comparación en que uno de los términos (A) desaparece, y por tanto es un símil abreviado[7].

(A) *La pandereta de Preciosa* es como (se asemeja) a una *luna de pergamino* (B):

"Su luna de pergamino
Preciosa tocando baja" (García Lorca).

La fortuna histórica de esta interpretación de la metáfora como comparación es mejorada por Du Marsais cuando exige que la comparación no se dé explícita, sino que es una operación mental (de significación) la que la origina: "La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente". Como se ve en la definición de Du Marsais está ya toda la teoría posible y admitida hoy: – se transporta el significado de una palabra a otro significado= es un tropo o cambio de sentido.

– Este cambio de sentido le conviene por comparación= basado en la semejanza.

– Tal semejanza la establece la mente= es una traslación que implica un fenómeno de *significación* (y no sólo de referencia).

Algunos autores han cuestionado la relación metáfora-comparación hablando de que hay una intensificación expresiva (S. Ullman, 1967), una modificación de los valores semánticos del sistema (T. Pavel, 1062), o M. Black (1966), quien plantea el problema de la distinción entre metáfora analógica (la aristotélica) y metáfora sustitutiva (en que se da equivalencia de referente). Hay quienes, como C. Brooke-Rose (1958), han ensayado una tipología de formas de la metáfora de amplia fortuna en la bibliografía posterior.

B) *La metonimia:* según lo dicho, la metonimia quedaría definida como un tropo en el que un término sustituye a otro porque guardan entre sí una relación de contigüidad. La traslación viene guiada no por la semejanza (como en la metáfora), sino por la proximidad existente entre ellos en el campo de la experiencia. Un término (B) nos lleva a otro (A) porque son contiguos en sus relaciones de causalidad, de procedencia, etc. Así p. ej. se dice: "tener pluma fácil" por "escribir con soltura", porque la escritura se solía realizar con pluma; o "tiene buen corazón", por "buenos sentimientos", y "mala cabeza" por "po-

---

7. Es mucha la bibliografía actual sobre las teorías de la metáfora y la historia de las mismas. P. Ricoeur (1977) presenta una excelente interpretación por escuelas que se inicia con un luminoso estudio sobre la metáfora en Aristóteles. J. Molino (1979) realiza una síntesis de la historia de las teorías. La contribución de la retórica francesa (Du Marsais y Fontanier) se encuentra glosada por T. Todorov (1977). La visión de la neorretórica es resumida por P. Schofer y D. Rice (1977) además de la bibliografía específica citada arriba sobre metáfora y teoría generativa.

ca cordura o razonamiento". Como se ve en los ejemplos elegidos, el lenguaje coloquial utiliza con profusión las metonimias o relaciones de proximidad. En la lengua literaria la metonimia es asimismo un tropo de capital importancia (con peculiar insistencia en el mundo de la narración, cuyas isotopías, como veremos, suelen ser metonímicas). Describir un paisaje es casi imposible sin el empleo de metonimias tanto en la lírica como en la descripción narrativa (vid. G. Genette, 1972, quien ha estudiado la metonimia en Proust).

Lo que ahora interesa es aludir a los dos problemas principales en la definición actual de la metonimia como fenómeno lingüístico-estilístico: a) ¿que quiere decir contigüidad?; b) ¿qué decir de la sinécdoque?

a) Respecto a lo primero, hay dos posiciones enfrentadas. Por un lado están quienes consideran que la contigüidad entre los términos es una contigüidad lógica y de sentido y no una contigüidad de los objetos o referentes. En definitiva creen que al establecerse una relación de sentido lógica la separación metonimia-sinécdoque y metáfora es sólo provisional y de grado. Por ello pueden decir, como J. Dubois y otros (1970), que la metáfora es el producto de dos sinécdoques y la metonimia una variante lógica de la metáfora. Para Dubois, en efecto, tanto la metáfora como la metonimia son grados distintos de *intersección* de semas comunes que identifican dos términos. La metáfora es una relación en que se da una doble sinécdoque: una sinécdoque generalizante (de la parte al todo: "valor" por "guerrero)+ una sinécdoque particularizante (del todo a la parte: "león" por "valor"). La unión de las dos sinécdoques da la metáfora de "león" (B) por "guerrero" (A).

Por otro lado hay quienes, como Le Guern (1976), explican la contigüidad no como una contigüidad de sentido, sino como un fenómeno *contextual.* La contigüidad metonímica se origina no en la significación, sino en el referente. Es una relación entre los objetos o realidad designada lo que origina la metonimia. La relación entre los términos metonímicos no es interna (de significación o semémica como quiere J. Dubois), sino que es una relación externa, referencial. Hay un *desplazamiento de la referencia*, pero no un cambio de sentido (por ello dice Martínez García que en la metáfora hay metasemia y en la metonimia no). Con un ejemplo de Le Guern se verá claro. Le Guern dice que si yo invito al lector a *releer a Jakobson* (metonimia= releer los escritos de Jakobson), esto no supone por mi parte una modificación interna de la palabra "Jakobson". La metonimia que hace nombrar "autor por libro" opera sin cambio de sentido, antes bien, obliga a un *desplazamiento de la referencia* sin que se modifique la organización sémica del término. Le Guern, Martínez García, Henry, y quienes siguen a Jakobson no ven en la metonimia cambio de significación, sino de sentido referencial.

b) El otro problema es el de la *sinécdoque.* Es casi unánime entre los autores

citados en este capítulo la consideración de la sinécdoque como metonimia, porque ambas proceden lingüísticamente igual. El procedimiento es el mismo: una relación de contigüidad permite sustituir un término por otro. La retórica tradicional, como se sabe, separaba la relación causal (metonimia) de la cuantitativa (sinécdoque= el todo por la parte o viceversa). Distinguía, pues, entre dos tipos de proximidad entre los términos, pero la relación –proximidad o contigüidad– es la misma y no hay base lingüística que las distinga[8].

Además de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, la retórica clásica habló de otros tropos o inmutatio verborum: la perífrasis, la antonomasia, la lítotes, la hipérbole y la ironía principalmente. Hay quienes han incluído algún otro como símbolo y alegoría (vid. M. Mancas, 1970). Este mismo autor distingue estos otros tropos en dos clases o grupos: a) figuras de la *serie metafórica* que proceden por semejanza: símbolo, alegoría, comparación; b) figuras de la *serie metonímica*: que proceden por relación de contigüidad: antonomasia, catacresis, sinécdoque, etc. Estamos, sin embargo, de acuerdo con J. A. Martínez García (1975) en que debe reformularse la clasificación de M. Mancas. En efecto, hemos de incluir en la serie metonímica principalmente (además de la sinécdoque) a la *hipálage* y excluir la catacresis y la antonomasia, que formarían parte, junto con el símbolo y la alegoría, de la *serie metafórica.*

La *hipálage* es definida por H. Morier (1961) como "Figura que atribuye a un objeto o palabra lo que pertenece a otras palabras u objetos vecinos". Según esa definición y el ejemplo que pone Morier "hundió la cabeza en su sombrero" por "hundió el sombrero en su cabeza", la hipálage es una figura metonímica. Con todo, la hipálage se ha concretado sobre todo (así en Lausberg y F. Lázaro) como desplazamiento de la relación gramatical y semántica de un adjetivo. El adjetivo de un sustantivo se desplaza y refiere a otro sustantivo que no le conviene semánticamente. El ejemplo clásico es el de Virgilio: "Ibant oscuri sola sub nocte per umbran" ("Iban oscuros bajo la noche sola", por "iban solos bajo la noche oscura"). El adjetivo se ha desplazado desde un sustantivo a otro por contigüidad o proximidad. Es, pues, una forma de metonimia como demuestra J. A. Martínez García, donde el procedimiento lingüístico que reduce la desviación sigue siendo la combinación: "El reposo verde de las calladas hojas----> El reposo de las *hojas verdes*".

---

8. En cualquiera de los manuales y diccionarios citados podrá el lector recorrer la *tipología metonímica* que recorre las distintas formas de contigüidad: a) causa a efecto; b) continente a contenido; c) genérico a específico; d) signo a cosa significada; e) lo abstracto por lo concreto; f) el todo por la parte; g) lo plural mediante el singular, etc., etc., así como los ejemplos de cada uno de los tipos.

La *antonomasia* definida como una variante de la perífrasis por la retórica clásica es un figura muy discutida. Consiste en la sustitución de un nombre por el de una cualidad que le corresponde de manera inconfundible: el "herrero cojo" por Vulcano. La Retórica clásica y el Grupo μ la consideran como una forma de sinécdoque. Hoy, en la línea arriba expuesta, Morier la sitúa como forma metonímica. Sin embargo, Martínez García la cree una figura metafórica porque se da una *sustitución paradigmática*, lo que me parece, al menos, discutible.

Hay quienes hablan del *símbolo* como perteneciente a la serie metafórica pero también quienes lo ven como una metonimia. Dependerá en cualquier caso de la relación entre el término presente y el evocado. Como variante de la metáfora vio la Retórica tradicional asimismo a la *alegoría,* que sería más bien una forma de la comparación o símil. Lo específico de la alegoría es que un plano (A) se compara a un plano (B) por medio de una serie de comparaciones desarrolladas término a término:

P. ej.: Navío (A)---Estado (B)

a^1 (tempestades)→ b^1 (guerras civiles; dificultades de gobierno)
a^2 (piratas)-----→ b^2 (enemigos del Estado)
a^3 (piloto)------→ b^3 (Rey, jefe de Estado)
a^4 (puerto)-----→ b^4 (paz, concordia).

Para que se de una alegoría es preciso que la relación entre los elementos constitutivos del plano A y el plano B, implícita o explícita, sea ofrecida paso a paso y con una correspondencia lógica aceptada comúnmente. También es preciso que el sentido del primer texto (A) se muestre insuficiente en relación con el contexto y reclame la necesidad de un sentido "alegórico" o subyacente (B). Veremos en el capítulo siguiente cómo la alegoría es la relación entre dos *isotopías* discursivas.

6.3.3.2. Las figuras de pensamiento.

El otro gran grupo de recursos que se origina en el nivel semántico del lenguaje, pero sin que impliquen una inmutatio o sustitución, es el que la Retórica tradicional calificó como figuras de pensamiento. Tiene toda la característica común de afectar al modo de invención o presentación de una idea. O bien crean una relación inusual entre contenidos o bien afectan a la relación entre signo y referente. Dentro de las figuras de pensamiento podemos establecer una distinción interna entre a) las que se originan por oposición o duplicidad de contenidos; b) las que suponen una ocultación o supresión del contenido real; c) las que se originan en un cambio de referente y que la retórica conocía como figuras frente al público o receptor.

a) Dentro de las figuras de la oposición de contenidos, la más destacable

por su uso y dimensión literaria es la *Antítesis* o enfrentamiento de contenidos contrarios sea por medio de oraciones, sea por medio de palabras aisladas. En este caso la base léxica de la antítesis suelen ser los antónimos. La condición de la antítesis como subraya A. Kibedi Varga (1977) se basa siempre en la isotopía de semas comunes o reiteración de ciertas propiedades compartidas por los elementos antitéticos. Por ello es antítesis la contraposición odio/amor y fuego/agua, pero no es la de amor/manzana.

Como una forma especial de antítesis cabe definir al *quiasmo*, que consiste en la ubicación cruzada de elementos antitéticos dobles. Lausberg ve en el quiasmo un medio de la *dispositio* para expresar la antítesis. En el quiasmo se da una oposición horizontal entre dos sintagmas (A/B) y al mismo tiempo la oposición entre los miembros de cada sintagma uno a uno (a^1/b^1), p. ej.: "Ardo en la nieve y yelome abrasado".

– La *dilogía* es una forma de encuentro de contenidos y consiste en el uso de una palabra en dos sentidos diversos dentro de un mismo enunciado. No siempre tienen por qué darse explícitos los dos, la mayor parte de las veces hay un sentido literal y otro superpuesto o implícito que el lector actualiza. El placer estético adviene cuando el lector advierte el juego de dos significaciones, por ello es figura muy grata a toda forma de conceptismo. P. ej.:

"pues que sólo os *desveláis*
en matarme a mí durmiendo",

donde "desveláis" acoge la doble significación de "despertáis" y "preocupáis", de ahí el juego antitético que se superpone a la dilogía.

– La *paradoja* consiste en la unión de dos ideas irreconciliables o contrapuestas. A menudo tras la aparente contraposición se esconde un sentido profundo que las reconcilia; p. ej:

"Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero".

b) Entre las figuras que proceden por supresión, en la manifestación lingüística, del contenido real, la más destacada es la *Ironía*, que consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, pero de tal forma que el lector u oyente pueda reconocer a partir del contexto, la verdadera intención del emisor. P. ej.: ante un auditorio hostil el orador comienza "si no estuviera entre amigos habría de empezar diciendo. . ." De la familia de la ironía son otras figuras como la *Litotes:* figura que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto quede clara la intención del que habla. Suele hacerse con fórmulas de negación como "no es que sea precisamente un tonto", para decir "es muy listo". En la *Preterición* en cambio dice lo que quiere decir

aparentando omitirlo, como en "No voy a referirme ahora a su honradez, sentido de la proporción...".

c) De las figuras frente al receptor, además de algunas muy específicamente oratorias como la *concesión*, la *dubitación*, las que más alcanzan a la lengua literaria han sido la *Apóstrofe*: dirigir el discurso a personas distintas del público habitual y en tono exclamativo: p. ej. "Vosotras, ¡oh estrellas!, que sabéis mi llanto". En este ejemplo ha habido también *prosopopeya* o atribución de cualidades de seres animados a seres inanimados. En estas figuras la lengua literaria ha recogido el esquema dialógico y argumentativo del discurso.

CAPÍTULO VII: EL DISCURSO POÉTICO, DISCURSO RECURRENTE.

7.1. El texto como estructura.

La mayor parte de los recursos de la lengua literaria recorridos en el capítulo anterior afectaban a la palabra poética aislada o a la frase. Tropos y figuras eran medios de ordenar las peculiaridades semánticas, morfo-sintácticas y fónicas que adoptaba la elocución literaria. Pero cuando el lector se enfrenta con un texto literario percibe no tanto una suma de recursos como una *construcción*, una forma integrada que se propone como texto, esto es, una nueva unidad definida como conjunto y que se halla delimitada por principios no aditivos. Para I. Lotman (1978: cap. 3) un texto presupone una estructura, un límite espacio-temporal y una jerarquía interna en sus constituyentes. Lo más sobresaliente a primera vista para el lector es la delimitación, sobre todo en el caso del poema que se halla separado por signos gráficos, estrófico–rítmicos, etc., muy visibles. La narrativa o el drama también poseen marcas identificadoras específicas del límite que separa el texto del no texto. Pero la lengua literaria propone asimismo una conformación interna que la define como *discurso*. La unidad discursiva o textual no se convierte en tal por el solo hecho de su delimitación espacial, rítmica, gráfica, etc. Debe reunir al menos las otras dos características: configurar una estructura y establecer una jerarquía interna de dependencias. Estas dos características dependen la una de la otra; mejor, la primera es una consecuencia de la segunda. Una serie de tropos y/o figuras delimitadas espacialmente no crea ni define un texto ni el carácter literario del mismo. Obtendremos un texto cuando esa serie de recursos tenga un grado de *coherencia* y organización interna orientada a la finalidad que le es específica.

Recordar estos conceptos, tan obvios y conocidos, es necesario como paso previo a esta pregunta: ¿además de los tropos y figuras, pueden aislarse algunas características que excedan a la frase y definan al texto literario co-

mo una *organización* o estructura peculiar? Esta pregunta es muy antigua y la Retórica clásica, como vimos, se preocupó por responderla, pero ha seguido apareciendo como una constante preocupación. Se trata, pues, de aislar una retórica del *discurso* literario y no de la palabra o la frase. Se trata de fijar algunos principios ordenadores de la construcción textual literaria. La necesidad de tal retórica de la *composición* discursiva fue muy bien planteada por los formalistas rusos, que atendieron a ella tanto en sus estudios de prosa como en los rítmico-versales[1]. Como lo referido a la composición narrativa es objeto de un capítulo posterior, veamos ahora un ejemplo de dicha preocupación en los estudios de versificación formalistas. Nada mejor para ello que la noción de *patrón o impulso rítmico* en la que insistieron tanto Tomachevski como Brik (cf. T. Todorov (ed.) 1965: 107-114 y 115-126). Ambos vieron la necesidad de distinguir entre *metro* y *ritmo*. La métrica tradicional era un estudio del metro y se centraba en cuantificar las medidas del verso o sus acentos. Los formalistas, en cambio, plantearon que el metro no era la causa del ritmo, sino su efecto, su resultado. Por encima del metro y del verso existía en el poema un ritmo definido por ellos como *factor constructivo*. El metro era la manera convencional de mostrar un movimiento que le es anterior. Ese movimiento rítmico o impulso se proponía como un patrón o sistema subyacente que crea la organización métrica, tonal y acentual del verso. Dice O. Brik: "Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión de huellas sea regular no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siendo un ritmo pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas.. De igual manera el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico... El movimiento rítmico es anterior al verso. No se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; por el contrario, se comprenderá el verso a partir del impulso rítmico. El verso de Puchkin "Liogkim zefirom lietit" puede leerse de dos maneras diferentes: "Liógkim zéfirom lietit" o bien "Liogkim zefirom lietit". Podemos combinar y analizar al infinito sus sílabas, sus medidas, sus sonidos y no sabremos cómo es necesario leerlo. Pero si leemos todos los versos precedentes (del poema) cuando llegamos a él leeremos "Líogkim zéfirom lietit" porque el impulso de este poema es

---

1. La lectura de la *Teoría de la literatura* de B. Tomachevski, recientemente traducida al español (Akal, 1982), puede resultar, en este sentido, reveladora de esos intereses por la composición rítmica y narrativa.

trocaico y no dactílico. Leemos el verso correctamente porque conocemos el *impulso rítmico* del cual resulta" (pp. 108-109).

El impulso rítmico es sólo una de las múltiples manifestaciones de la *estructura* u organización interna que posee todo discurso poético. Los versos, las rimas, las figuras, los tropos son en cualquier caso factores de una organización, de una estructura discursiva. Cuando leemos un texto literario tenemos una serie de líneas horizontales –donde en un eje de contigüidad y sucesión se van sumando los recursos fónicos, morfosintácticos y semánticos de las palabras y las frases. Pero un discurso literario es también una línea *vertical* donde todos aquellos recursos se integran en relaciones de dependencia de unos con otros. La Estilística ha hablado de la noción de *convergencia* (cf. M. Riffaterre, 1976 y E. Hernández-Vista, 1967), según la cual los factores y recursos literarios adquieren rasgos nuevos dependientes de los que les preceden y siguen en el texto. La neorretórica habla de la necesidad de una lectura *tabular,* frente a la lectura lineal a que estamos habituados cuando describimos un texto (cf. J. Dubois y otros, 1977). En definitiva es preciso añadir a los tropos y figuras de la palabra y frase una nueva retórica: la del discurso como organización vertebradora que cruza verticalmente el poema imponiendo un principio estructurado que explique precisamente la naturaleza peculiar de esa estructura.

Una buena parte de los recursos fónicos, morfosintácticos y semánticos analizados en el capítulo anterior ha encontrado un lugar teórico que los explica y ubica como fenómenos con una proyección discursiva. Esta hipótesis teórica es la propuesta por R. Jakobson, estudiada en el capítulo 3 de este libro. Además de ser una hipótesis que pretende explicar de modo teórico cuál es el *principio estructurador* del discurso lírico[2] la tesis sobre la función poética ha tenido una proyección analítica concreta y se ha constituido en una de las vías más interesantes para establecer los principios de una retórica del

2. En este capítulo, como indica ya su título, voy a centrarme sobre todo en la recurrencia como eje del discurso lírico. La tesis estructuralista propone que no es un fenómeno exclusivo de la lírica, pero es obvio, que se da en el poema con una fuerza estructuradora mucho mayor que en la prosa. Por ello, la mayor parte de los análisis concretos (como los muchos sobre *Les Chats* de Baudelaire) se han hecho sobre poemas o textos de prosa poética. El mismo R. Jakobson advierte que "hay una diferencia jerárquica notable entre el paralelismo del verso y el de la prosa. En la poesía es precisamente el verso quien dicta la estructura misma del paralelismo: la estructura prosódica del verso en su conjunto, la unidad melódica y la repetición de la línea y de las partes métricas que la componen quieren que los elementos de la semántica gramatical y léxica se reparten en elementos paralelos" (cf. R. Jakobson, 1980: 106). Por otra parte, en el capítulo siguiente de este libro analizaré algunos principios constructivos de la narración que creo más importantes que la recurrencia. Con todo, la parte de este capítulo dedicada al concepto de *isotopía* afecta por igual a la poesía y a la prosa, y su ubicación en este capítulo debe entenderse como meramente convencional.

discurso lírico, definido como discurso recurrente. A partir de Jakobson el análisis de un poema debe contemplar el eje de la recurrencia como eje *constructivo,* constitutivo de su forma y garantía de la permanencia y carácter *literal* de esa forma. Las recurrencias y los paralelismos fónicos, gramaticales y semánticos no eran para Jakobson fenómenos retóricos aislados, sino que como estableció en su estudio "Poesía de la Gramática y Gramática de la Poesía" (cf. R. Jakobson, 1973: 225) la equivalencia fónica, gramatical, semántica era promovida a rango *constitutivo* de la secuencia poética. Posteriormente R. Jakobson insistía en que la inspiración de G. Hopkins le fue fundamental sobre todo cuando este veía que la *estructura* de la poesía era la de un paralelismo continuo. Para Jakobson, en fin "existe (en poesía) un *sistema* de correspondencias continuas a muchos niveles: en la composición y la ordenación de las construcciones sintácticas, en la composición y ordenación de las formas y categorías gramaticales, en las de los sinónimos léxicos... en fin en las de las combinaciones de sonidos y de los esquemas prosódicos..." (R. Jakobson, 1980: 102). Ese sistema es el que crea el paralelismo fónico, gramatical y semántico, el que ordena el poema en torno al principio constructivo de la recurrencia de elementos equivalentes.

En este capítulo vamos a desarrollar algunas consecuencias que en la retórica discursiva ha tenido esta tesis. Veremos cómo muchos de los que en la retórica lineal u horizontal eran fenómenos aislados (como la aliteración, el isocolon, la anáfora, la antítesis, etc., etc.) cobran ahora un nuevo sentido al ser leídos de un modo tabular o vertical. Es importante advertir que no se trata de una reordenación de los rasgos, sino de una lectura nueva, con consecuencias nuevas. La más importante es la de revelar el texto poético como una estructura, como un discurso regido por leyes, si no específicas, sí definitorias.

Los dos modelos explicativos de la construcción recurrente del discurso poético más difundidos son: 1) El "coupling" o emparejamiento; 2) El concepto de *isotopía discursiva.*

7.2. Emparejamientos o couplings.

S. R. Levin propuso en su libro, ya clásico, *Estructuras lingüísticas en la poesía* la posibilidad de aislar un fenómeno que otorga cohesión y supone principio estructurador del lenguaje poético. Este fenómeno denominado *coupling* o emparejamiento es una versión ordenadora de la hipótesis de Jakobson sobre la recurrencia como principio constitutivo de la secuencia poética. La ambición de Levin es explicar los dos rasgos más definitivamente reconocidos por todos a la estructura lingüística de la poesía: en primer lugar la especial unidad entre expresión formal y contenido en el lenguaje de la poesía. Esa especial cohesión interna se debe a la "existencia de unas estructuras que son

peculiares al lenguaje de la poesía y que ejercen una función unificadora sobre el texto en el que aparecen, estructuras a las que hemos dado el nombre de apareamientos (couplings)" (p. 22). Tales estructuras explican asimismo la experiencia común de que la poesía, como dijo Valéry, "se caracteriza por un hecho notable que, en realidad, la define: tiende a reproducirse en idéntica forma y estimula la mente del lector para reconstruirla en su forma original". El discurso poético es, pues, un discurso con especial cohesión interna (estructura formal muy fuerte) y su voluntad de permanencia. Ambas características pueden explicarse por la predominancia constructiva que en el discurso poético tienen los *couplings*. El coupling viene definido por "la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes" (pp. 49-50). El discurso poético se estructura, pues, por medio del uso sistemático de equivalencias fonéticas y semánticas (que son equivalencias *paradigmáticas*) en posiciones también equivalentes en la cadena sintagmática.

En esta definición (que sigue el principio jakobsoniano de la función poética como proyección del principio de equivalencia (paradigmático) de la selección sobre la combinación) intervienen conceptos que Levin ha aclarado a lo largo de su libro. Nos interesan fundamentalmente dos: 1) ¿qué quiere decir elementos lingüísticos –fónicos o semánticos– equivalentes?; 2) ¿qué quiere decir *posiciones equivalentes*? Aclarar estos conceptos es necesario porque Levin tiene un particular modo de entender tanto el primer concepto (que define la equivalencia paradigmática) como el segundo (que define la *posición* sintagmática). A ambos conceptos les dedica el capítulo 3 de su libro, capítulo que denomina "Paradigmas y posiciones".

1. Respecto al primer concepto hay que subrayar que cuando Levin habla de equivalencias paradigmáticas –sean fónicas, sean semánticas– desliza un concepto de paradigma no estrictamente lingüístico, puesto que en la definición de un *paradigma* pueden intervenir rasgos visiblemente extralingüísticos. P. ej. al definir una equivalencia semántica, Levin puede hablar de equivalencia semántica en un texto entre los términos *noche, luna, estrella, mar* y *tiempo* por las afinidades entre ellos. "Más aún, los paradigmas semánticos no han de organizarse necesariamente tomando como base sólo la semejanza de significado; tales paradigmas deben organizarse, y de hecho se organizan, también sobre la base de la oposición de significados" (p. 43). P. ej. feliz/triste, sabio/ignorante formarían clases de equivalencias porque se ordenan en torno a un eje semántico nocional –frente al que Levin no es muy estricto– lo que hace mayor la posibilidad de recurrencias o equivalencias semánticas en los textos.

Los rasgos que definen la equivalencia paradigmática de tipo semántico son, dice Levin, de naturaleza extralingüística (por ello la denomina equivalencia *natural*): "Afirmamos que dos formas son semánticamente equivalentes en tanto que coinciden en su parcelación del "pensamiento amorfo" exterior a toda lengua, pero utilizada por todas ellas como referencia" (p. 42). Por ello sinónimos, antónimos, grupos de términos abstractos, etc., forman clases de equivalencia semántica.

Junto a la equivalencia semántica Levin habla de *equivalencias fonéticas*, y sigue criterios parecidos, esto es, extralingüísticos o no fonológicos. Para Levin son equivalencias fonéticas "las formas que pertenecen a una misma clase en cuanto que coinciden en su parcelación del *continuum* fonético-fisiológico" (p. 47). De este modo se forman clases entre miembros que riman, aliteraciones o repeticiones de sonidos, el hecho de acabar dos palabras en una misma consonante, etc.

En resumen, Levin entiende que hay dos modos de *equivalencia natural* definidos por un factor extralingüístico: a) la *equivalencia semántica*, que se da entre miembros que forman un paradigma o clase por aislar en continuum un trozo de realidad semejante y/o opuesto; y b) la *equivalencia fonética* o recurrencia de rasgos fonético-fisiológicos.

Para Levin la poesía tiene ya una característica en la utilización de equivalencias fónicas y/o semánticas. Pero la reiteración de sonidos y de significados no constituye todavía un *coupling*. El coupling va más allá de la simple recurrencia fonética y semántica.

Lo característico de la estructura del discurso poético es que estas equivalencias fonéticas y semánticas se encuentran *sistemáticamente colocadas o situadas en posiciones equivalentes en la cadena*. Por ello es fundamental explicar este concepto de posición.

2. La definición de lo que son *posiciones equivalentes* tampoco es muy estricta en Levin. El habla de *paradigmas posicionales* cuando se forman equivalencias de entorno lingüístico. Los paradigmas posicionales incluyen todos los elementos suceptibles de ser empleados en un mismo contexto o entorno lingüístico. Tal entorno puede estar constituido por muchos grupos de rasgos, basta que exista una raíz fija: p. ej. el entorno *Esto es bueno* generaría un paradigma consistente en *un niño, una casa, un libro*, etc., y todas las posibles derivaciones de esas formas. El entorno es tanto el desempeño de una misma función sintáctica como formar parte de una misma clase morfológica, e incluso "las formas *feliz, banal*, pueden considerarse equivalentes en cuanto todas ellas se dan en conjunción con el entorno del sufijo abstracto *–idad*" (felicidad, banalidad) (p. 37).

Levin considera que en el poema se van imbricando o van convergiendo los paradigmas naturales (equivalencias fónicas y semánticas) y los paradigmas posicionales (o clases de equivalencia por la posición que ocupan las formas en diferentes enunciados). Cada punto de esa convergencia es un *coupling* y el lenguaje de la poesía explota sistemáticamente el engaste de las equivalencias naturales en posiciones asimismo equivalentes. Es más, Levin muestra en el capít. 5 que existen unos acoplamientos derivados de la propia forma convencional en que se codifica el mensaje lírico. El llama *matriz convencional* a unos tipos de recurrencia fónica en posiciones fijadas por el código convencional del metro, la rima, etc.

Lamentablemente Levin trata este problema como un aspecto en un capítulo aparte sin preguntarse por una cuestión que a nosotros nos parece crucial: ¿en qué medida el coupling poético en sí mismo no viene guiado o motivado por el principio de codificación de recurrencias en posiciones fijas que supone la definición de lo que es verso, metro, rima, poema, estrofa? No me parece que la *matriz convencional* sea un aspecto de la recurrencia, sino el origen mismo de esa convergencia entre recurrencias fónico-semánticas y recurrencias posicionales.

Como ejemplificación[3] ofrezco solamente el esbozo de un análisis de los *couplings* presentes en el poema "A José María Palacio" de A. Machado. Cuando he propuesto a mis alumnos el análisis de los couplings en este poema lo he hecho deliberadamente por dos razones: 1) porque su forma estrófica es bastante libre, mucho menos rigurosa que un soneto. La silva asonantada parece que en principio "obliga" a menos restricciones; 2) porque todo lector coincide en calificar este poema y otros de Machado como de lenguaje sencillo, bastante directo, poco alambicado o retórico. Se trata de un poema poco "arquitectónico" perteneciente a un poeta cuyo racionalismo constructivo parece casi nulo.

El coupling es una estructura que *cruza* la composición toda de este poema y precisamente su eficacia estética y memorabilidad, su enorme impacto en nuestra retentiva, dependen de su poderosa estructura acoplada. Veamos algunas pautas de esa estructura:

---

3. El lector cuenta con espléndidos modelos analíticos en el propio libro de Levin: el que lleva a cabo dicho autor sobre un soneto de Shakespeare (capít. 6 del libro) y el apéndice de F. Lázaro Carreter sobre un soneto de Góngora.

"Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aun las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes
y mulas pardas en las sementeras
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo.
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...".

Este poema es una invocación, un ruego, pero esa estructura alberga otra: la interrogativa. Se pregunta al amigo sobre la primavera. Tales interrogaciones, como se verá en el esquema que sigue, adoptan dos formas: la de interrogaciones propiamente dichas (¿Están ya...?, ¿Tienen...?, ¿Hay...?) y la de los futuros de posibilidad, cuya función es idéntica a la de interrogación: "habrán llegado..., estarán ya..., No faltarán...". Aunque no se me escapa el matiz di-

ferenciador (esa seguridad del poeta –los futuros– en la que se rememora porque le es conocido, próximo, querido) es obvio que la "posición" funcional y semántica es la misma, como se ve en esta reescritura:

¿tienen ya...?
Habrán llegado (quizás)...

Son dos momentos sucesivos de un mismo proceso. Obsérvese además cómo esa idéntica posición sintáctico-funcional coincide a veces con una idéntica posición rítmica (a comienzo de verso) y estrófica (pues son momentos alternantes). Véase en el siguiente esquema:

Estructura posicional y equivalencia semántica:

VERBO	SUJETO	OBJ. DIRECTO	C. PREP.
¿Está vistiendo	la primavera	las ramas de los chopos del río y los caminos	
Tienen	los viejos olmos	hojas nuevas	(florecidas)
Estarán desnudas	las acacias		
(Estarán) nevadas	los montes de las sierras		
Hay	zarzas florecidas		entre grises peñas
(Hay)	blancas margaritas		entre fina hierba
Habrán ido llegando	las cigüeñas		por esos campanarios
Habrá	trigales verdes mulas pardas		en las sementeras
libarán ya	las abejas	el tomillo y el romero	
Hay?	ciruelos (florecidos)		
Quedan?	violetas		
No faltarán	furtivos cazadores		bajo capas luengas
Tienen ya?	las riberas	ruiseñores	

Con este solo esquema se podrá apreciar ya la poderosa trabazón que los *couplings* han creado. Todo el poema objetualiza una realidad –la de los elementos de la primavera–, que ocupan una "posición" de sujetos casi siempre. Hay, por tanto, un primer eje de acoplamientos: la recurrencia semántica de los elementos del *paisaje* afectado por la primavera (olmos, acacias, montes, zarzas, margaritas, cigüeñas, trigales, mulas en las sementeras, abejas, ciruelos, violetas, cazadores (ya furtivos), ruiseñores, etc.) coincide o se engarza en idéntica "posición" funcional de sujeto (obsérvese además la gradación de esos elementos desde el paisaje natural al paisaje humano). Igual ocurre con la recurrencia semántica de los verbos (cuya estructura profunda es idéntica): Está, tienen, Estarán, Hay, habrán

ido llegando, Habrán, tienen, quedan, no faltarán (=habrá). Esa recurrencia se engarza en "posiciones" funcionales idénticas. Estos dos ejes de acoplamientos (que es uno solo, porque los verbos apenas se salen de la significación del mundo del *ser o estar)* ordenan toda la construcción del poema en sucesivos acoplamientos que sería prolijo analizar y que el lector ve en el esquema.

Junto a esta estructura, el poema–como todos los de A. Machado– es un continuo haz de paralelismos y acoplamientos entre elementos. Hay recurrencias fonéticas continuas (zarzas florecidas, trigales verdes, ruiseñores en las riberas, ramas del río) que se hacen sobre miembros posicionales equivalentes: N + Adj. casi siempre. Hay recurrencias semánticas por identidad (marcadas algunas en el esquema con el signo //) y por oposición (vs o la X del quiasmo). Tanto unas como otras se engastan en la posición N + Adj. calificativo.

En fin, esta somera panorámica descubrirá ante el lector una poderosa estructura de couplings que en nada perjudica, antes favorece, la eficacia estética. El poema de Machado –y dejo sin mencionar los couplings de matriz convencional y muchos otros acoplamientos– no es ya una serie de elementos de tropos y figuras: es un *discurso trabado* en que se puede preguntar por un eje constructivo formal: la pregunta al amigo –retórica porque esconde seguridad– sobre la primavera en cada uno de sus elementos. El poema se ha revelado como una poderosa –y por ello memorable– estructura.

7.3. Isotopías discursivas.

El concepto de isotopía que trajo a la lingüística A. J. Greimas se ha convertido en uno de los conceptos claves para el estudio de la *estructura* del discurso poético. Ya vimos como I. Lotman vinculaba la estructura textual a la existencia de una jerarquía interna de dependencias. El concepto de *isotopía*, postulado en el marco de su *Semántica estructural*, trata precisamente de establecer el texto como la constitución de un conjunto jerárquico de significaciones. La isotopía, al establecer esa vinculación ordenada o jerarquizada favorece, en el plano de la manifestación, la unidad o coherencia semántica del discurso[4]. La isotopía, como quedará definida más abajo, tiene que ver sobre todo con términos como coherencia, homogeneidad, ligazón; esto es, con el trazado de una conexión entre los elementos del texto en el nivel semántico.

No se crea que estamos hablando ahora de algo muy distante a la hipótesis jakobsoniana. Greimas formuló su teoría de modo paralelo, y con otros fines, a la de la recurrencia sintagmática como principio constructivo de que hablaba Jakobson. Pero como muestra A. J. Greimas en su *En torno al sentido*

4. Cf. A. J. Greimas (1971: 105 y ss.).

(pp. 321-324) el concepto de isotopía se mueve en un espacio teórico semejante al de la proyección sintagmática de las equivalencias paradigmáticas de que habló el formalista ruso. Es más, el autor de la *Semántica estructural,* en un conocido ensayo (A. J. Greimas, 1969: 165) pudo valorar la función estructuradora de la redundancia ligada a la clausura (y constitución) del "discurso":

"Si la comunicación lingüística comprende, de manera general, una redundancia muy marcada, que puede considerarse una 'posibilidad frustrada de ganancia'desde el punto de vista de la información, la originalidad de los objetos "literarios" (el término es absolutamente impropio) puede definirse al parecer por otra particularidad de la comunicación: El agotamiento progresivo de la información, correlativo al desarrollo del discurso. Este fenómeno general se halla institucionalizado bajo la forma de clausura del discurso; ésta, al detener el flujo de informaciones, da una nueva significación a la redundancia que, en vez de constituir una pérdida de información, sirve por el contrario para *valorizar* los contenidos seleccionados y clausurados. La clausura, entonces, transforma el discurso en objeto estructural y la historia en permanencia"[5].

La permanencia del discurso, su trabazón viene vinculada de nuevo a la recurrencia y ésta cobra en el texto literario un valor informativo de primer orden. La noción de *isotopía* también está planteada como el estudio de la coherencia discursiva, y aunque no nació para explicar exclusivamente los discursos literarios, sino todo tipo de discursos (incluso un sintagma puede contener una isotopía) se ha mostrado enormemente útil para el intento de una teoría del discurso poético como discurso recurrente[6].

Greimas ha dado varias definiciones de *isotopía.* Recogeré aquí la más citada y completa:

"Conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades" (Greimas, 1973: 222). Aunque puede ser completada por otras referencias como: "Un mensaje o una secuencia cualquiera del discurso sólo pueden ser considerados como isotópicos cuando poseen uno o varios clasemas en común" (Cf. Greimas, 1971: 81); o "el sintagma que reune al menos dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía".

Conviene advertir, por lo que luego se verá, que para Greimas la isotopía

---

5. Para el análisis del concepto de redundancia y sus distintas implicaciones en Gramática, retórica y teoría de la información vid. A. Roldán (1983b).
6. El análisis estructural ha mostrado que tal noción pude constituir un principio interpretativo valioso no sólo de la semántica lingüística y de la poética, sino también del mito como puede verse en A. J. Greimas (1973: 219, 264&).

se establece como una redundancia clasemática y/o semémica, esto es la repetición en la manifestación discursiva de varias o algunas figuras de contenido o semas en el conjunto de sememas que forman un texto o discurso. Hay *isotopía* cuando se da reiteración de contenido semántico que permite la lectura jerarquizada de un texto porque al establecerse la isotopía se establecen las dependencias de los sememas respecto a un haz, el isotópico, que forma el discurso como conjunto unitario y homogéneo de contenido: No quiere decir que todo texto tenga una sola isotopía, sino que la isotopía, aún habiendo varias en un texto, configura una línea de conexión semántica, una coherencia, un proyecto de lectura. Greimas se refiere a un texto bi-isotópico como base del famoso chiste francés en el que, en una fiesta un invitado comenta a otro con elogios la comida, el servicio, la hospitalidad, la belleza de las mujeres, y finalmente se pronuncia sobre la excelencia de las *toilettes.* El otro invitado contesta "No sé, aún no las he visitado". El chiste está en el juego con la voz *toilettes,* que, en francés, sirve tanto para enlazar una isotopía del vestido (arreglos y peinados de las damas) y una isotopía higiénica (cuartos de baño). El chiste es tal porque establece una primera significación homogénea: comida, invitados, belleza, toilettes, que configuran una *isotopía.* Sobre esta significación se superpone bruscamente un cambio de eje isotópico. Dice Greimas: "El placer 'espiritual' reside en descubrir dos isotopías diferentes en el interior de una historia supuestamente homogénea".

De lo que se trata con este concepto es de hallar en el texto en general y en el poético en particular los posibles haces de isotopías que suponen sus líneas de lectura. El principio es de que el discurso se configura como tal por la existencia de un eje vertebrador, la isotopía, que ordena una estructura mediante la recurrencia de semas. Se habrá percibido ya que, aunque la hipótesis estructural es la misma, contiene este concepto diferencias con los couplings semánticos. Por encima de otras diferencias de método yo destacaría dos: 1) la isotopía tiene una definición lingüística y semántica y no sólo extralinguística referencial como ocurría con los paradigmas semánticos de Levin; 2) la isotopía lo es de "categorías semánticas" (se mueve en el plano de la sustancia del contenido);por ello permite, como veremos, el trazado de conexiones subyacentes entre los sememas de un texto, lo que es tanto más valioso para el análisis de textos poéticos que a menudo permiten una lectura isotópica de términos cuya convergencia de contenido se da en el texto por la actualización de semas contextuales que únicamente actúan en contextos específicos. P. ej. en un texto de V. Aleixandre es posible encontrar una *isotopía* que una el contenido semémico de los lexemas "libro", "sombra", "soledad", "noche", por convergencia o reiteración del sema 'opacidad' o 'negatividad cognoscitiva'. Quiero decir que la noción de *isotopía* es

tanto más valiosa cuanto menos se confunde (no debe hacerse) con la de *campo semántico*. Lexemas o palabras que nada tienen que ver en el Diccionario y cuya figura nuclear o nudo sémico está muy alejado (como "libro" y "noche") pueden en un texto concurrir en la formación de una *isotopía* por la actualización de unos semas contextuales. Por ello es importante advertir que la distinción greimasiana entre inmanencia y manifestación debería tenerse siempre en cuenta. No se trata ya de ligar "familias de palabras", sino convergencias de contenido que se actualizan en una determinada lectura del texto. Dar cuenta de esa convergencia en determinados semas es dar cuenta de la coherencia y trabazón discursiva de ese texto.

François Rastier (1976) ha desarrollado una difundida "Sistemática de las isotopías" y la aplicación de la misma a un poema de Mallarmée. Pero Rastier amplía notablemente el concepto greimasiano al sacarlo del marco de la semántica del discurso y proponer la isotopía como "toda iteración de una unidad lingüística" (p. 110) que se constituye como conjunto no ordenado, no estructurado. Rastier, a diferencia de Greimas, generaliza la noción de isotopía distinguiendo junto a las *isotopías de contenido* (clasemáticas, semiológicas) unas *isotopías de expresión* (sintácticas, prosódicas y fonémicas). Su intención es la de establecer en el texto una "estilística de las isotopías" o estudio de las correlaciones entre expresión y contenido. La mayor influencia del estudio de Rastier, con todo, se ha ejercido en la sistemática de las isotopías de contenido (puesto que la reiteración fónica, sintáctica, prosódica, gozaba ya de modelos teóricos muy aquilatados por la rítmica). Dentro de las isotopías de contenido distingue entre: a) *isotopías clasemáticas* (las descritas por la semántica estructural: redundancia de categorías sémicas en la definición). Los clasemas (Pottier) o "semantic markers" (Katz y Fodor) que configuran significaciones comunes o campos: por ej. silla: asiento para 1 persona – brazos + respaldo; b) *isotopías semiológicas*: son las que se propone estudiar en un discurso literario. Dentro de estas distingue a su vez entre:

b^1: isotopías semémicas u horizontales.

b^2: isotopías metafóricas o verticales.

La manifestación de sememas distintos puede establecer una isotopía semémica a poco que cada uno de estos sememas comporte un sema o grupo sémico común a las figuras nucleares de los otros sememas. Importa destacar que la reiteración sémica no tiene por qué darse en relaciones lógicas simples. Puede establecerse, como se hace en la poesía amorosa, una isotopía semémica con los sememas "llama", "amor", "deseo", "infierno", por la posesión del sema común 'ardor' o en el retrato femenino (descriptivo) los distintos atributos (oro, estrellas, aurora, perlas) configuran una isotopía. La descripción isotópica es una

manera de ordenar más científicamente lo que en la teoría literaria se llamaba *tema* de un texto.

Rastier hace una aplicación al poema *Salut* de Mallarmée, donde comienza distinguiendo dos isotopías horizontales: la del banquete y la de la navegación. Cada una de estas isotopías es manifestada por un número de sememas. La de banquete agrupa: salut, rien, écume, vierge, vers, etc.; y la de navegación a récif, etoile, etc. Se trata, pues, de un texto poli-isotópico, donde caben varias lecturas. Es aquí donde intervienen las llamadas *isotopías metafóricas o verticales* formadas por la convergencia de sememas o grupos de sememas pertenecientes a isotopías horizontales distintas. Por último Rastier habla de una 3.ª isotopía horizontal o semémica que convive en el texto con las de navegación y banquete. Es la isotopía de *Escritura*, que recoge sememas comunes a la de navegación (la "escritura" poética sortea los peligros de la navegación, vive la soledad, etc.) y sememas comunes con la de Banquete (verso, saludo, virgen= original, copa= tintero). Hay que decir que Rastier establece esta tercera isotopía sobre un conocimiento contextual de las connotaciones basadas en elementos biográficos, bio-bibliográficos, etc, que convierten su lectura de *Salut* en una lectura motivada o ajustada a su personal interpretación de la poética de Mallarmée (Cf. F. Rastier, 1976: 126-127).

J. Dubois y los miembros del Grupo μ han concedido una importancia capital al concepto de isotopía en su *Rhétorique de la poésie* (1977), tanto que les ha servido para ordenar desde este concepto, como quería Greimas, los estudios tropológicos en una Retórica. Pero junto a su aplicación a la investigación retórica y al análisis semántico de textos Dubois et al. han impuestos dos restricciones que creemos necesarias y acertadas: 1.ª) Frente a Rastier proponen limitar el concepto de isotopía a una semántica del discurso, y evitar sobre todo un isomorfismo en este plano entre expresión y contenido y una fragmentación retórica del Discurso en niveles internos que complicarían sin grandes ventajas el análisis (habríamos de hablar de isofonías, isosemias, isologías, isotaxias). Aunque la distinción en el contenido entre *isosemias* e *isologías* podría justificarse como dos aspectos diferentes de las relaciones de contenido en un texto (cf. J. Dubois et al, 1977: 34-36); 2.ª) Frente a Greimas proponen una condición negativa para que se pueda hablar de isotopía. A la definición de Greimas, que se limita a enunciar una condición positiva (redundancia sémica, así /medida del tiempo/ en *día* y *noche*) es necesario, dice Rastier, añadir una segunda condición, negativa: las relaciones sintácticas no pueden poner en relaciones de determinación (equivalencia, predicación) semas opuestos o excluyentes . P. ej. para Rastier "el día es la noche" sería enunciado alotopo (no-isotopo) pero "el día es otra cosa que la noche" sería enunciado isotopo. Tal restricción

negativa les lleva a una definición de isotopía que es "la propiedad de conjuntos limitados de unidades de significación que comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica de determinación".

Para el análisis literario de un texto el problema principal que plantea la noción de *isotopía* es el de la manifestación poli-isotópica cuando ésta sobreviene por el descubrimiento de *isotopías connotativas*. En efecto, M. Arrivé (1973; 58-60) y J. Culler (1978; 132) muestran, a propósito del análisis que Rastier hace el poema de Mallarmée, que el grado de objetividad no sólo es variable, sino que incluso la localización de alguna *isotopía* (como la de "escritura" en el poema Salut) solamente puede ser inferida por un lector que conozca dos circunstancias: el ritual del banquete y al mismo tiempo la circunstancia histórica que motivó el poema, así como el universo semiótico mallarmeniano. En una palabra: la determinación del sema dominante es cuestión de lectura y ésta incorpora contenidos denotados pero también contenidos *connotados*. Tiene razón M. Arrivé (1973: 61) cuando apela a la noción de *intertextualidad*, referida sobre todo a las relaciones entre los textos de un mismo autor para dotar de condiciones de legibilidad a las isotopías connotativas[9]. Ya Greimas había advertido que la definición isotópica era un fenómeno de *lectura* y ésta no podía evitar del todo las decisiones subjetivas del analista, porque lo que nunca podría postularse sería un *retículo cultural* que resolviera los problemas y dificultades inherentes al descubrimiento de las isotopías (A. J. Greimas, 1971: 90). Junto a unas condiciones objetivas (la redundancia de una serie de semas) existe en el análisis semántico de un texto la propia competencia del lector definida tanto con relación a otros textos (intertextualidad) como a la propia ubicación e interpretación del texto. Por ello, llegamos otra vez al concepto clave de la lectura. En toda determinación de *isotopías* es insoslayable el papel de la lectura como inferencia y construcción de sentido. Esto no significa reconocer sin límites los fueros de la subjetividad, sino tener en cuenta una serie de condicionantes que rodean y explican la percepción de un texto. En esta línea me parece muy constructiva la aportación de Umberto Eco al problema de las isotopías textuales en su libro *Lector in fabula* (1981). U. Eco liga desde el principio *isotopía y lectura* como dos fenómenos interdependientes. Para U. Eco el mecanismo de explicitación semémica en el proceso de la lectura no actualiza en cada momento todas las propiedades semánticas que un semema incluye o entraña.

---

9. En un plano diferente habría que situar la reciente observación de H. Verdaasdonk (1981) para quien el concepto mismo de isotopía es un concepto motivado por una creencia institucionalizada acerca del modo de ser de la literatura. Pertenecería, por tanto, a los principios o valores previos de nuestra cultura sobre lo literario y condicionaría lecturas ajustadas al método.

En los casos normales las propiedades del semema permanecen virtuales, es decir, permanecen registradas por la enciclopedia del lector, quien simplemente se dispone a actualizarlas a medida que el desarrollo del texto se lo vaya requiriendo. El lector, al leer un texto, únicamente explicita la parte que necesita, y el resto queda semánticamente incluido o entrañado. Así, cuando en un texto encontramos que tal personaje es una /niña/ ello entraña ser humano, femenino, no adulto; pero también una serie de propiedades que permanecen anestesiadas: desde tener pulmones, hígado, aparato circulatorio, etc., hasta ser 'indefenso'. Muchas de estas propiedades quedan anestesiadas y únicamente se actualizan algunas. En la *Montaña mágica*, de T. Mann, tener pulmones sería un rasgo que acabaría apareciendo y en el cuento de *Caperucita Roja* la propiedad de ser indefenso se actualiza por el lector hasta constituir un dato de enorme relevancia en el desarrollo de la trama.

De lo que se trata, según U. Eco (1981: 125-128), es de "decidir de qué manera un texto potencialmente infinito puede generar (o explicitar) sólo las interpretaciones que prevé su estrategia". Para esta decisión U. Eco se sirve, junto al concepto de *isotopía*, del de topic (o tema). Ambos conceptos se relacionan, pues el topic actuará como marco de la isotopía. El de *Topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector y que funciona como el marco de las relaciones de inferencia y jerarquía de temas. P. ej. en la primera parte de *Caperucita Roja* el topic sería: "encuentro de una niña con el lobo en el bosque". Esa macroproposición se obtiene por abstracción de lo sustancial en una serie de proposiciones discursivas. Para Eco el *topic* fija a la vez la *coherencia* de un texto como sus *límites* (pp. 128-129). A menudo la señal del topic es explícita (el título de un texto) pero otras veces debe ser inferida por el lector mediante la observación de sememas o palabras clave reiteradas, etc. (cf. T. V. Dijk, 1981). La diferencia entre topic o isotopía es que el primero es un fenómeno *pragmático* (hipótesis que depende de la iniciativa del lector, quien se pregunta ¿De qué se habla en este texto?) en tanto que la isotopía es un fenómeno semántico. "(El topic) es un instrumento metatextual que el texto puede presuponer, o bien contener de modo explícito en forma de marcadores de topic, títulos, subtítulos, expresiones guía. Sobre la base del topic, el lector decide ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciendo un nivel de *coherencia interpretativa* llamada isotopía" (U. Eco, 1981: 131).

A continuación U. Eco desarrolla una interesante tipología de las diversas formas que adopta la isotopía con una interesante ejemplificación (pp. 133-143). En todas ellas la operación pragmática de la determinación del topic es requisito indispensable para la interpretación correcta de la isotopía.

En definitiva, la lengua literaria no puede describirse ya como una suma de recursos, figuras, tropos, sino como una construcción estructurada en la que la relación de dependencia o jerarquía interna es fundamental. En esta jerarquía el fenómeno de la recurrencia –en los distintos niveles– se ha mostrado como su garante de permanencia del texto como forma y garantía también de su coherencia.

Forma acoplada y forma redundante y construcción textual son fenómenos que habrá que contemplar en adelante juntos e implicados.

CAPÍTULO VIII: EL DISCURSO NARRATIVO:

FIGURAS DE LA NARRACIÓN

8.1 "Historia" y "Discurso" en Narratología.

De entre las muchas fronteras que cabe trazar en el interior de la poética lingüística o estudios de la lengua literaria, una de las más desarrolladas ha recibido el nombre de Narratología. Con esta denominación se ha querido constituir una ciencia general del relato, en cierta medida autónoma respecto a otras realizaciones de la Poética Lingüística o Semiótica Literaria y enormemente ambiciosa puesto que su objeto –el relato– es una realidad que atraviesa la mayor parte de las realizaciones de nuestra cultura. Como advertía R. Barthes (1974: 9) es muy difícil imaginar un texto de la realización comunicativa que no sea o contenga relatos. Desde el análisis de la novela, cuento –los más evidentes– hasta la conversación diaria, pasando por el texto cinematográfico, el chiste, el mito, el teatro, etc., nos encontramos inevitablemente con la categoría del *relato*. El hecho de que todas esas realizaciones semióticas[1] sean denominadas relatos obliga a establecer las características coincidentes que den sentido a tal denominación. La Narratología intenta aislar tales características generales del relato como fenómeno universal y multigenérico.

No pretendo en este capítulo trazar siquiera una presentación somera de la Narratología, lo que exigiría la totalidad del libro y lo sacaría de su objetivo central. Pero una vez definidos algunos recursos de la lengua literaria y la constitución recurrente del discurso poético nos parece necesario completar la descrip-

---

1. En la bibliografía es más común identificar la denominación de análisis semiológico para las perspectivas estructuralistas y narratológicas. Encontramos por ello para esta parte de la Poética denominaciones como Crítica Semiológica, Análisis semiológico, Semiología del discurso, etc. Tales denominaciones arrastran, sin embargo, la creciente ambigüedad y enorme dilatación que viene adquiriendo la voz Semiología o Semiótica.

ción de recursos con aquellos que intervienen de modo más directo en la constitución del discurso narrativo. Hablar de lengua literaria no es sólo hablar de discurso lírico; hay fenómenos que afectan a la lengua de Cervantes, de Galdós, de Cortázar. Esa lengua literaria –original en cada uno de ellos– utiliza procedimientos sistemáticos comunes: una perspectiva, una voz, un tiempo, descripciones, una organización del material, un discurso narrativo, en suma. Pero al señalar como objeto de este capítulo el "discurso narrativo" hemos dejado fuera conscientemente una buena parte –quizá la más desarrollada– del análisis narratológico. En efecto, optar aquí por el discurso, por las "figuras de la narración" obliga a marginar otras cuestiones de enorme interés: las del material narrativo o Historia: el análisis de las funciones y acciones. Explicaré luego las razones de esta opción en un libro de los límites y naturaleza del presente. Antes querría presentar el alcance y naturaleza de lo que dejamos fuera y lo que acogemos. La distinción de "Historia" y "Discurso" es inherente al ejercicio de la actividad lingüística y supera el marco de la Narratología. Podemos servirnos para trazarla de unas palabras de E. Benveniste (1971: 26):

"..La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido. Así la situación inherente al ejercicio del lenguaje, que es la del intercambio y del diálogo confiere al acto del discurso una función doble: para el locutor, representa la realidad; para el oyente recrea esta realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva..."

El acontecimiento (Historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. Constituye la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido. G. Genette (1974:202) liga esta división a la que se da en la clasicidad entre "mímesis" y "poiesis". La imitación –mímesis– de la realidad adviene en Literatura en forma de *poiesis*, creación y organización artística del discurso. Por ello la Poética es ciencia de los discursos, de los modos de imitación de la realidad[2].

En este sentido la Narratología –y sus distinciones internas– ha existido siempre en forma de Poética discursiva o teoría de los géneros.

Sin embargo, para la crítica literaria la distinción "Historia" y "Discurso" ha sido luminosamente atraída y rescatada por los formalistas rusos, en especial

2. En su *Introduction à l'architexte* (1979) G. Genette ha confirmado y apoyado su interpretación de la ciencia de los géneros poéticos como ciencia de los modos discursivos.

por B. Tomachevski (1925), quien, con su distinción en el relato entre *trama* y *argumento*, impulsó y dió nuevo sentido a la constitución de una ciencia de los relatos. He aquí una cita que condensa su pensamiento:

"Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan... En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra... En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido..." (B. Tomachevski, 1928: 202-205).

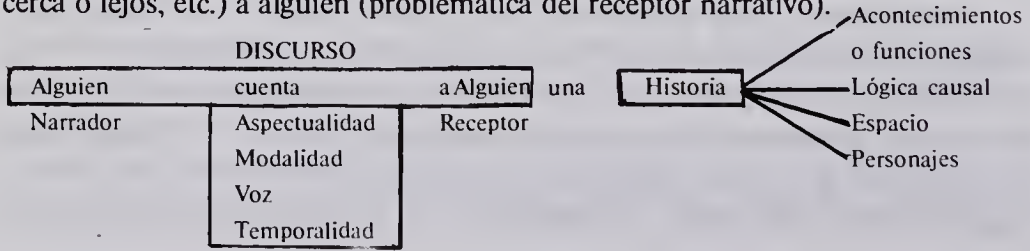
Para Tomachevski el "argumento" se identifica con la construcción artística, con la modalidad que adopta la constitución del relato como *ordenación* de una serie de hechos. Una misma trama (p. ej. la historia de un asesinato y su posterior descubrimiento) puede ser objeto de discursos diferentes. La trama o Historia tiene un orden lógico-causal-temporal que podríamos indicar así: Movil+Preparación del asesinato+Encuentro con la víctima+Asesinato+ Descubrimiento del cadáver por la policía+Investigación, etc. Todos los "motivos" de esta Historia siguen este orden lógico de la realidad de los hechos. Esta Historia, sin embargo, puede dar lugar a muchos *discursos* o argumentos: en una novela se puede presentar antes el Descubrimiento del cadáver que el propio Asesinato, o en otra partir del Encuentro con la víctima para seguir con la presentación del móvil, etc. El artista narrador elige un argumento, una construcción, una presentación u ordenación de los hechos. Esta presentación puede hacerse desde diferentes focalizaciones o perspectivas, dar lugar a mayores o menores descripciones, diálogos, etc. Este "argumento" es lo que el lector recibe, el lector se entera de lo sucedido sujeto a una modalidad, aspectualidad, voz y tiempo discursivo, etc.

Tomachevski, como puede verse en su libro *Teoría de la literatura,* sintetiza ideas que preocupan a los formalistas rusos. Un postformalista, V. Propp, se interesó por el problema de los "motivos" de Veselovski y la constitución de la *trama* o Historia de los cuentos maravillosos rusos (cf. V. Propp, 1928). La "Historia" del cuento maravilloso ruso podía reescribirse bajo una morfología descriptiva que señala la existencia de 31 funciones (acciones de la in-

triga) y 7 ejecutores de esas acciones. La aparente múltiple diversidad de los cuentos rusos respondía a simples variables de esos elementos *invariantes*, funciones y personajes, que constituían la "Historia". Inauguró así Propp la hipótesis central de unos universales narrativos tanto en lo que se refiere a las funciones (encadenamiento de sucesos o hechos) como a las acciones de los personajes. Se inició así una vía de análisis del relato como Historia excediendo –en aplicaciones cada vez más extensivas– el análisis de lo folklórico y alcanzando tanto a la gramática general de la narración integrada en las teorías textuales como a gramáticas particulares de los más diversos autores[3].

Cuando R. Barthes, en su estudio citado, realizaba una presentación del análisis del relato posterior a Propp distinguía tres niveles operacionales: a) el de las *funciones:* estudio de los hechos de la historia desde el punto de vista de su lógica causal-temporal; b) el de las *acciones:* estudio de los hechos desde el punto de vista de su sintaxis actancial; c) el de la *Narración*: estudio de la comunicación narrativa o relaciones entre el dador del relato y el destinatario del relato. Este tercer nivel es el "discurso" que aisla la organización de la narración como organización estructurante y estilísticamente pertinente por el que una Historia se "compone" hasta alcanzar una modalidad de la comunicación. ¿Cómo se ofrece una Historia? ¿Qué modalidad de enunciación y de recepción adopta?

Se comprenderá ahora por qué en un libro de la naturaleza del presente hemos decidido detenernos en el análisis del Discurso, en las figuras de la *narración.* En otro lugar (J. M. Pozuelo, 1978) presenté el análisis del discurso como una teoría de la especificidad de los relatos y de ahí su interés mayor para una crítica literaria. En efecto, si descomponemos la definición de comunicación narrativa como "Alguien cuenta una historia a alguien", obtenemos, según las pautas aquí presentadas, dos elementos: el uno, Historia, define el material u objeto, y podemos definirla siguiendo a M. Bal (1977: 14) como una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores. La "actividad" de contar, el modo de hacerlo (relato fílmico, literario, teatral) y la "narratividad" del objeto histórico pertenecen al Discurso. En nuestra definición el Discurso abarca Alguien (problemática del Narrador) cuenta (dispone los acontecimientos en un orden, con una duración, desde uno o varios puntos de vista, cerca o lejos, etc.) a alguien (problemática del receptor narrativo).



Las preguntas más importantes de la crítica literaria encuentran más acomodo en la actividad discursiva en cuanto ésta explicita la composición artística de la historia. Por ello la narratología del Discurso ha recogido la tradición de la Poética, la de la crítica norteamericana sobre la novela, etc. En cambio, como era de esperar, la narratología interesada en la *Historia* responde mejor a las preguntas que han constituido siempre el desafío de la Lingüística: constituir una Gramática o mecanismo general que dé cuenta de las articulaciones del signo u objeto. Por ello pronto la Narratología que sigue el desafío de Propp se integró –ya en el van Dijk de 1972– en la Gramática textual y el estudio de las posibilidades lógico-universales del relato. Si los análisis funcionales y actanciales mostraran esa lógica-universal, seguiría siendo importante que nos preguntáramos por las particularidades, por el *estilo narrativo* como organización o composición artística, y ésta, como advertía Tomachevski, se encuentra en el *argumento* (Discurso). Somos conscientes y estamos convencidos, con G. Genette (1972), L. Dolezel (1972) y R. Barthes, que esta separación de Historia y Discurso solamente puede ser operacional puesto que el *Relato* como categoría es una unidad que integra los diferentes niveles. No hay enunciado que pueda ser analizado independientemente de la Enunciación que lo ofrece.

Sin embargo es tal el desarrollo de ambas ramas de la Narratología que en un libro de síntesis, ya dilatado, hemos de escoger, y, por las razones expuestas, las preguntas sobre la lengua *literaria* que aquí nos haremos nos guiarán hacia la actividad Discursivo-narrativa.

8.2. El pacto narrativo.

W. Booth dijo en su importante libro *La retórica de la ficción* que el autor de narraciones no puede escoger el evitar la retórica; solamente le es

---

3. La bibliografía de los análisis de la "Historia" (funciones y actantes) en la Narratología es extensísima. El lector interesado puede encontrar una bibliografía ordenada y comentada hasta 1977 a cargo de M. Mathieu en el n.º 30 de la Revista *Poétique* (1977) donde se contempla también una bibliografía comentada sobre "Discurso narrativo". Esta bibliografía no acoge, sin embargo, la producida en España, donde el lector cuenta con introduciones generales a esta metodología como las de Romera Castillo (1977), las varias realizaciones del equipo de *Crítica semiológica* que dirige C. Bobes Naves (vid. en bibliografía C. Bobes Naves), la presentación reciente en la segunda parte del libro de A. López Casanova y E. Alonso (1982). Allí podrá encontrar el lector citadas diversas realizaciones analíticas a obras hispánicas como las de V. Lamíquiz (1966) a un cuento de García Pavón, A. Vera Luján (1977) a una novela de F. Ayala, etc. C. Bobes (1977) a *Belarmino y Apolonio*, etc. Incluso libros generales sobre metodología del comentario de textos como el de C. Reis (1979) recogen vías analíticas de la Narratología.

Para una bibliografía concreta sobre las extensiones de la tesis de Propp por Levi-Strauss y otros antropólogos al análisis del mito vid. W. Hendricks (1976). La bibliografía de Mathieu no tiene en cuenta un libro inexcusable donde el lector podrá asistir a una espléndida síntesis crítica sobre los modelos más famosos desde Propp: el de Brémond, Greimas, Todorov, me refiero al libro de C. Segre: *Las estructuras y el tiempo* (1976).

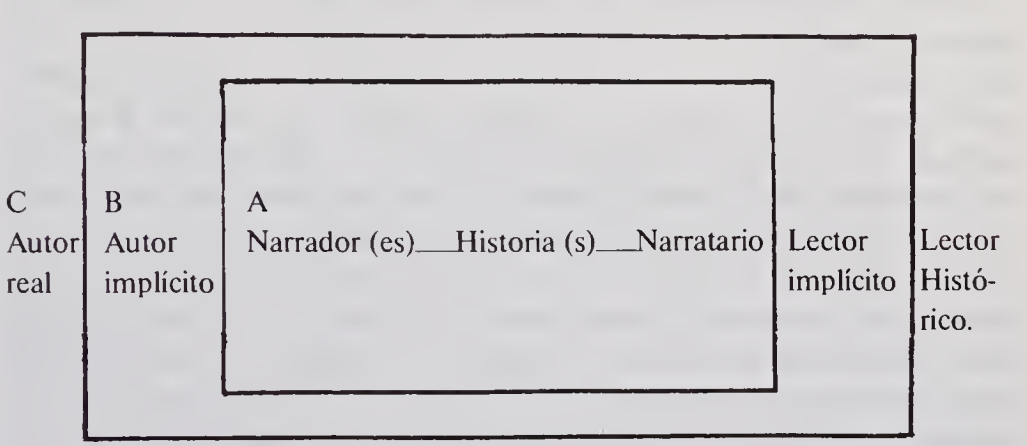
dado elegir la clase de retórica que empleará. En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción –y ese es uno de los datos de definición pragmática más atraídos– permanecen en suspenso las condiciones de "verdad" referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. Esto se ha dicho mucho y se ha comparado ese instante y sus consecuencias con el instante en que Alicia cruza el espejo. De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad (las hay de tipo filosófico, poético, psico-analítico, etc.), nos vamos a interesar ahora por una si se quiere más humilde, pero no menos decisiva: lo que en otro lugar llamé la contracción de un *pacto narrativo* (J.M. Pozuelo Yvancos, 1978). Este pacto –presente en todo discurso narrativo– es el que define el objeto –la novela, cuento, etc.– como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma. Decir que Cide Hamete Benengeli no tuvo ninguna responsabilidad en el *Quijote* es hacer un flaco servicio como lectores a Cervantes. Este quizá esperaba nuestra sonrisa ante ese remedo de los cronicones, pero está visible y codificado explícitamente como separado de la responsabilidad auctorial cervantina. Por supuesto que siempre es Cervantes el autor, pero el *Coloquio de los perros* –ahí reside el pacto– hemos de atribuirlo a la responsabilidad que tiene el que actúa como su autor implícito: Campuzano. No hay novela que no vincule al lector a aceptar una Retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona –quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes–, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí mismo, incluso pueden ser animales. Darley en *Justine* narra desde una posición que no podía poseer L. Durrel, quien en su *Cuarteto de Alejandría* cambiará de foco de enunciación constantemente hasta configurar una novela –crónica– mosaico en que hay hechos narrados varias veces desde diferentes perspectivas y responsabilidades auctoriales. Atribuir todas ellas a L. Durrel es deshacer el pacto y situarse en un nivel no inmanente, en el nivel del libro como producto, en un nivel no narratológico.

Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación de Enunciación-Recepción que se ofrece *dentro de* la novela es distinguible de la situación de *fuera de* la novela. En la primera la retórica discursiva distingue entre Narrador y Autor y entre Autor implícito y Autor real. Ello es posible en virtud de unos *signos de la narración,* inmanentes al texto, por los cuales es

necesario separar y no confundir a Narrador (quien enuncia la historia) con autor (quien da el libro). Igual ocurre en el plano de la Recepción, donde es posible separar mi papel como receptor real del papel de los receptores que actúen dentro del texto como tales (narratarios).

Por ello creemos útil precisar un marco teórico común a las distintas contribuciones de Genette, Booth, Friedmann, Todorov, Prince, etc. Este marco es el *pacto narrativo* por el que es necesario separar al menos tres *niveles* o registros diferentes en las relaciones de Enunciación-Recepción: un nivel A) que supone un narrador que cuenta una historia a un receptor que, dentro del relato, la recibe; B) un segundo nivel en que junto al Narrador (o narradores) puede existir un autor implícito que se atribuye, dentro del relato, la responsabilidad de un texto que es leído. Estos dos niveles son inmanentes al texto y forman parte de su configuración discursiva.

Por último, un tercer nivel C, no inmanente, por el cual hay siempre un autor real que da una obra-producto a una sociedad consumidora[4].



Los niveles A y B encuadran "seres de papel" y pueden a su vez obtener muy diferentes configuraciones aspectuales y modales como veremos en seguida. No siempre se realizan todas estas posibilidades, y a menudo en una novela el autor implícito actúa también de Narrador, o el lector es atraído como narratario, pero considero necesario tener presentes los distintos niveles para que no terminemos por atribuir todo a un *autor real* y deshagamos así el *juego o retórica* de una convención que ese mismo autor establece y que suele

4. En mi Comunicación al I Congreso Internacional sobre Cervantes (Junio de 1978) pude analizar estos diferentes registros y niveles en el Casamiento Coloquio cervantino (vid. J. M. Pozuelo, 1981). En ese mismo año publiqué unas consideraciones metodológicas previas sobre el *pacto narrativo* (vid. J. M. Pozuelo, 1978) de lo que este parágrafo es un resumen. Otros autores han llegado a parecidas conclusiones sobre la ordenación discursivo-comunicativa, p. ej. véase H. Urrutia (1979: 194), A. López Casanova-E. Alonso. (1982:528).

ser un elemento crucial de su composición. A modo de ejemplo puede verse cómo en *La Familia de Pascual Duarte* de C. J. Cela, hay unos diferentes niveles y planos de enunciación (Diario/lectura, narración/audición de lo dicho, autoría/ compilación-corrección. Es obvio que Cela es distinto –está en otro plano– que Pascual Duarte como Narrador de su propia historia y que nosotros –lectores reales– somos distintos a Joaquín Barrera y que el Compilador-corrector no es Cela-persona sino Cela-personaje como autor implícito, etc., etc.).

Cuando entramos en el –maravilloso– mundo de la ficción, adquirimos el compromiso de respetar –creyendo en ellos– estos pactos. La composición narrativa descansa sobre esta retórica que es capaz de dar vida –y emociona con ella– a unos seres de papel de modo que, como decía A. Puskin, nos "deshagamos en lágrimas ante la ficción", vivamos su verdad.

8.3. Narración y Recepción.

Definido el Relato como un mensaje emitido por alguien y recibido por alguien, el análisis discursivo debe abordar cada uno de los componentes del proceso comunicativo. La Enunciación y la recepción forman parte del mensaje. Tradicionalmente los estudios sobre narrativa se han centrado en el plano de la emisión, estudios sobre la "actividad de narrar". El narrador goza en el relato de unos signos demarcativos inequívocos, y a menudo adquiere dimensión ontológica aislable como personaje. Sin embargo, desde hace algún tiempo la crítica literaria se viene interesando por la existencia –dentro del relato– de unos *signos de recepción.* Conviene trazar ahora una distinción que creo fundamental. La recepción, como vimos en el capítulo V de este libro, puede ser abordada de muy diferentes maneras. Constituye para algunos un fenómeno sociológico y hermenéutico de primer orden. Hay quien, como W. Iser, investiga la lectura como creación de significado. Pero estas orientaciones sociológico-hermenéuticas son distintas a las que ahora nos interesan. En este parágrafo queremos referirnos a la recepción como problema discursivo inmanente, interior al texto; esto es, la búsqueda de la participación del receptor en la historia en cuanto aquél está codificado en el texto como tal receptor. Todavía son incipientes, que yo sepa, las propuestas para un análisis de los signos de recepción que aparecen en el texto narrativo. Contamos con una propuesta teórica interesante con el estudio de G. Prince (1973) que seguiremos en nuestra presentación. En un estudio anterior apliqué la categoría de narratario o receptor inmanente en el estudio de un texto cervantino (vid. J. M. Pozuelo, 1978). Tanto T. Todorov (1973²: 67) como G. Genette (1972: 265-267) se refieren, con el término de *narratario,* a uno de los elementos de la situación narrativa, esto es, al receptor (a menudo lector) que se sitúa dentro del relato, en el nivel diegético y que conviene no confundir con el lec-

tor virtual o histórico (lo mismo que el narrador no se confunde con el autor).

El narratario o receptor inmanente puede adoptar muy distintas formas y ser codificado en el relato a través de diferentes señales. Hay incluso novelas –como *La Modificación* de Butor, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo– en que existe un interesante juego de desdoblamiento en que el narrador se sitúa en un plano temporal y perspectivístico doble, de forma que formas del *tú* convierten al narrador al mismo tiempo en narratario. El narrador se contempla a sí mismo como personaje de otro tiempo y actúa como receptor de su propia historia de años atrás. De un modo general podemos definir al *narratario* como el receptor inmanente codificado en el texto como tal receptor. Las funciones de Cipión como receptor de la vida de Berganza son muy distintas, pero todas le confieren un papel de *memoria* que puede contemplar la emisión hasta condicionarla, como estudié en mi artículo citado arriba. Otras veces las señales que identifican al narratario no le confieren estatuto de "personaje" en la historia, sino de espectador-lector de la misma. El "discreto lector", "desocupado lector", "amigo lector" de la novela señala un tipo de narratario muy vinculado al nacimiento de la novela como ocio. Balzac dice al comienzo de *Papá Goriot:* "Lo mismo haréis vosotros, los que tenéis en vuestras blancas manos este libro, vosotros, los que os acomodáis en una blanca butaca pensando "tal vez esto me distraiga". Después de leer los secretos infortunios de papá Goriot, cenaréis con apetito, achacando vuestra insensibilidad al autor, tildándole de exageración y acusándole de poesía. Pero sabed que este drama no es ficción ni novela. *All is true*". Dentro de la novela de Balzac éste ha dibujado la personalidad de su narratario y hasta dialoga con él increpándole. Este narratario es un elemento del relato, forma parte de su ficción porque el lector actual de Balzac puede no ser de blancas manos, ni leerlo acomodado en una blanca butaca, ni adoptar esa actitud "burguesa" de espectador frío ante la tragedia. Balzac dibuja ahí, claro, un receptor sociológicamente predominante, pero no deja de ser una imagen a contraponer a quien, angustiado, llora y se desasosiega con la desgracia del héroe. Este segundo narratario no aparece en esta novela de Balzac porque no le interesó atraerlo. Analizar estos signos es obtener mucha información sobre el propio texto.

No siempre las principales señales del narratario son explícitas (del tipo señalado por Balzac); a menudo las novelas contienen referencias implícitas al narratario. He aquí tres diferentes formas, entre otras, distinguidas por G. Prince (1973: 184-186):

1–señales que indican un *narratario* que comparte las experiencias vividas o

aludidas en la obra. P. ej. el *nos*. "Nuestros sueños infantiles se desvanecen y *nos* convierten tantas veces en un remedo inútil de nuestra imagen". Ese *nos* incluye al narratario o cuando se dice: "Uno de *esos* típicos relojes que compramos en Ceuta junto con un paraguas" implicamos a un lector-narratario que conoce tal costumbre y pueda actualizarla. Señales de estas hay cientos en la novela, hasta hacer interesantes unas tipologías de narratarios.

2–Las pseudopreguntas: que el narrador intercala "¿Qué habría llegado a ser? Seguramente no habría sido Presidente" imaginan un interés o pregunta hipotética del narratario. También las negaciones del narrador: "No. No era a casa de su maestra a donde Vincent se dirigía aquella noche". Las que W. Booth llama *sobrejustificaciones* de autor y otras muchas señales que revelan al narratario como interlocutor y sobre todo *memoria* del relato (a menudo en las novelas del autor se refiere a algo que *vimos* o conocimos antes; codifica entonces una señal de narratario).

Baste con lo apuntado para motivar un estudio del discurso desde su recepción; tal estudio proporcionaría informaciones valiosas acerca del lector en quien los autores piensan, del lector como memoria-guía, de su función constructora, etc., etc.

8.4. Narración y Enunciación: Las "figuras" de la narración.

Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración-pura, descripción), realizar en suma un *argumento* entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar. La narración y el narrador han sido por ello reveladas como el principal problema del relato, el que condiciona la organización de la historia o material. Toda la crítica de la narrativa, especialmente la anglonorteamericana, con nombres desde H. James a Lubbock, Muir, Foster, Scholes, se centró siempre en la "composición" narrativa. Posteriormente la crítica francesa en la línea de T. Todorov y G. Genette[5], entre otros, han sistematizado u ordenado metódicamente tales problemas discursivos en torno a cuatro grandes *categorías* que se corresponden con las inherentes a la actividad verbal discursiva; a) El *aspecto* o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) La *voz* o registro verbal de la enunciación de la historia; c) El *modo* o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia

5. La bibliografía básica sobre estas categorías discursivas en el relato que en el resto del capítulo seguiré de cerca, arranca de T. Todorov: "Las categorías del relato literario" (1974), en su libro *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (1973). Es fundamental el "Discours du récit. Essai de méthode" de G. Genette, incluido en su libro *Figures III* (1972) donde al hilo de un análisis de la *Recherche* de Proust se sientan las bases del análisis discursivo. Más adelante y para cada problema iré remitiendo a bibliografía más específica.

(showing/telling, narración/descripción, etc.); d) El *tiempo* o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración.

Cada uno de estos problemas discursivos ha suscitado una cantidad de bibliografía abrumadora desde diferentes ópticas. Aquí nos limitaremos a presentarlos sucesivamente siguiendo preferentemente la clara sistemática de Todorov y Genette, aunque abriremos en el texto y en notas las correspondientes referencias de ampliación bibliográfica.

A) *El Aspecto*: "Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato a los que nos referiremos con el término *aspectos* del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir "mirada"). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *Yo* (del discurso)" (T. Todorov, 1974: 177). La pregunta que el aspecto fija es ¿quién ve los hechos?, ¿desde qué perspectiva los enfoca?. La aspectualidad recoge por tanto un viejo problema de la estructura narrativa también denominado *foco de la narración* (Warren-C. Brooks, 1943) o "punto de vista" que suscitó en la crítica anglonorteamericana posterior a H. James una atención preponderante. En efecto, es muy citado el prólogo de H. James a su *The Portrait of a Lady* en que el gran novelista aludía de modo teórico a su afición por el perspectivismo como técnica la más fiel a la realidad. "La casa de la ficción no tiene una, sino un millón de ventanas, un número incontable de posibles ventanas" desde las que abordar a diferentes distancias la misma representación de la vida (vid. H. James, 1975: 61-62).

La "perspectiva", "foco" o "aspecto" no es únicamente una cuestión de detalle; por el contrario puede decirse, como ha mostrado entre nosotros y en diferentes estudios M. Baquero Goyanes, siguiendo una acendrada tradición orteguiana, que es posiblemente el pilar fundamental de la estructura narrativa (vid. M. Baquero, 1970). No puede extrañarnos por ello que cuando un semiólogo soviético como B. Uspenki intenta una "poética de la composición" dedique su libro monográficamente a glosar las implicaciones y aspectos de la *perspectiva* como elemento central de la composición (vid. B. Uspenki, 1973). El de la perspectiva es un elemento modelizador de primer orden –refleja para B. Uspenki concepciones del mundo– pero al mismo tiempo su carácter de elección, la opcionalidad que le es inherente –ver una cosa desde más cerca, más lejos, desde el interior/exterior, etc. - lo convierte en un fenómeno estilístico de capital importancia.

La aspectualidad tiene muy diferentes desarrollos posibles. Cada novela

puede adoptar un ángulo de visión diferente, es más cada narrador en una misma novela –como en la citada *El Cuarteto de Alejandría*– puede ofrecer la realidad desde una posición. Por ello el análisis narratológico ha prestado su mayor atención a las *Tipologías* donde recoger las más comunes y desarrolladas posibilidades aspectuales[6]. Por ser representativa e intentar una síntesis de las precedentes, ofrezco a continuación un resumen de la tipología de N. Friedman. Este autor acoge al mismo tiempo una doble problemática: la del aspecto y la de la voz. Distingue Friedmann:

1.º: Dos tipos de narración omnisciente: a) omnisciencia del autor-editor: en que éste interviene en la narración, se mete en la historia rompiendo la separación autor-historia. b) omnisciencia neutra: el autor asiste a todo, lo puede ver todo, pero lo hace de modo impersonal, sin intervenir en la historia.

2.º: Dos tipos de narración en 1.ª persona: a) el Yo como *testigo* de la acción que narra en primera persona algo que ve dentro de la historia sin ser objeto de la misma. b) el Yo protagonista: el narrador cuenta su historia.

3.º: Dos tipos de omnisciencia selectiva: a) omnisciencia multiselectiva. La historia es presentada directamente tal como es vivida por los personajes, y desde su focalización múltiple a medida que éstos van "viviendo" los hechos. b)omnisciencia selectiva: atraída la historia desde la óptica de un personaje que asiste a su totalidad.

4.º: Dos tipos de narración puramente objetiva: a) el modo *dramático:* presentación de los actos y palabras de los protagonistas; b) la *cámara:* registro puro y simple de un trozo de vida tal como ha tenido lugar, sin selección ni organización.

Como se habrá observado, la tipología de Friedmann, con ser bastante completa, adolece de una mezcla de criterios; sobre todo no distingue entre *aspecto* y *voz*, como es visible en 2a-2b cuya distinción es de voz pero no de punto de vista.

Para salvar la mezcla de criterios y limitarlos a la *visión* T. Todorov recoge de J. Pouillon una tipología de tres términos: 1) Lo que la crítica anglosajona llama narrador omnisciente y J. Pouillon "visión por detrás" que Todorov simboliza con la fórmula Narrador $>$ Personaje (en que el narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes); 2) La que Pouillon llama "visión con" que Todorov simboliza con Narrador=Personaje (el narrador no dice más que lo que sabe tal personaje); 3) El relato objetivo o behaviorista

---

6. El lector puede consultar dos espléndidas panorámicas sobre las tipologías aspectuales propuestas por Lubbock, Stanzel, Warren-Brooks, Kayser, Friedmann, etc. Una se debe a N. Friedmann (1967) y otra a Van Rossum-Guyom (1970). G. Genette (1972: 203-206) resume asimismo las más importantes.

que Pouillon llama "visión desde afuera" que responde en Todorov a la fórmula Narrador < Personaje (el narrador dice menos de lo que sabe cualquiera de sus personajes, sólo asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia) (vid. T. Todorov 1974: 178-179).

G. Genette, por último, sigue a T. Todorov y Pouillon, sólo que rebautiza la trilogía añadiendo algunas precisiones. Para el primer tipo, el relato clásico onmisciente, G. Genette habla de relato *no-focalizado o focalización-cero*. El segundo tipo es denominado por Genette *focalización interna* (dentro de la cual distingue una focalización *fija*, de una *variable* y otra *múltiple*, según sea uno o varios o muchos personajes los que aporten la visualización de la historia). Por último, el tercer tipo es llamado *focalización externa* en que el focalizador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en su conciencia, es el relato llamado "objetivo" popularizado por la novela-negra (G. Genette, 1972: 206-207)[7].

Estas tipologías quieren acotar el campo concreto del ángulo de visión desde el que una historia es contemplada. Pero los problemas de punto de vista exceden a la simple localización del foco (o los focos). Con ser ésta importante –objeto, claro, de modificaciones a lo largo de un mismo relato– no margina otro problema implicado en el *punto de vista* y que W. Booth (1974: cap. VI) ha calificado como *Distancia*. Booth se encuentra preocupado por la relación que en una novela existe entre focalizador y objeto focalizado; el narrador puede situarse a más o menos distancia de los personajes, del autor y el lector respecto a distintos ejes de valores (morales, intelectuales, fisicos, etc.). Booth se encuentra interesado en el vínculo entre perspectiva y valoración. El autor de una novela suele modular su distancia respecto al narrador, o al personaje o al lector. El eje de la "erudición" separa o distancia a Sterne del lector del *Tristam Shandy* y la valoración intelectual separa a Mark Twain de *Huck Finn*. La perspectiva no es, por tanto, un problema de dónde, también interviene el *como* se contemplan los hechos, a qué distancia –no sólo física– también moral como ocurre frecuentemente en el género de las Memorias, en que el personaje-narrador (ahora) suele separarse del ímpetu e inexperiencia del personaje protagonista (antes) evaluando la vida narrada como un proceso

7. M. Bal (1977: 22-40) realiza una crítica de esta clasificación bastante ajustada a mi juicio porque en efecto Genette no se preocupa por separar narrador, focalizador, autor, personaje. Para M. Bal la focalización ha de poner cuidado en distinguir 4 "instancias" diferentes: el sujeto de la narración (narrador), el objeto de la narración (lo narrado), el sujeto de la focalización (focalizador) y el objeto de la focalización (lo focalizado). Bal recorre cada una de las cuatro "instancias" con ejemplificación en la novela francesa.

de aprendizaje, fenómeno muy común en la estructura de la novela como mostró M. Baquero (1970).

B) *La Voz:* La problemática en torno a la voz, ésto es ¿quién dice?, se ha identificado tradicionalmente con las llamadas personas narrativas: relato en primera persona, en segunda persona y en tercera persona. Pero de hecho, hemos de establecer una primera constatación para evitar equívocos: el narrador en tanto tal es siempre sujeto de la enunciación y como tal no puede identificarse más que con la primera persona. Hay siempre un Yo narrativo, una persona que enuncia. Pero el problema de la voz reenvía de inmediato a la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje. Toda palabra –y toda novela– es a la vez un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo pues representa en cada caso un acto cumplido por ese sujeto[8]. La acción del novelista es la emisión de un enunciado y en este sentido toda novela es el habla de una primera persona (la tercera persona se reescribiría "Yo digo que X dice..."). Pero el novelista cede su voz al admitir también *enunciaciones,* lo que Austin llamaba *actos performativos,* esto es, la novela es un discurso con actos de enunciación en su interior. Es aquí donde se introduce la problemática de la *voz narrativa.*

Lo primero que habrá que advertir es que no existe una simetría entre *voz narrativa* y *persona gramatical.* Cuando en la crítica de la novela se habla de 1.ª (yo), 2.ª (tú), 3.ª (él), se suele confundir voz narrativa y persona gramatical (así al decir de un relato en *tú* que es 2.ª voz, o al relato en *yo* que es 1.ª persona). Como veremos la elección discursiva no es entre tres formas gramaticales sino que la auténtica elección es entre *actitudes narrativas.* En efecto, aunque las formas gramaticales sean tres, la voz, como discurso, revela una opción dual: yo-no yo, lo que G. Genette llamara oposición entre relato *Homodiegético* (el narrador se encuentra en el interior de la historia que cuenta) y relato *Heterodiegético* (el narrador está situado fuera). La importancia de esta distinción dual es obvia porque, contra lo que se cree, no existe una adscripción mecánica entre voz narrativa y persona gramatical. Veamos dos ejemplos. El primero se refiere a la presencia de la 1.ª persona gramatical en un texto narrativo. Tal presencia reenvía a dos situaciones distintas que la forma gramatical une pero que el análisis de la voz narrativa debe distinguir. Estas dos situaciones son: 1.º) "Arma virumque *cano*": desig-

8. Vid. E. Benveniste "Acerca de la subjetividad en el lenguaje" en *Problemas de lingüística general I* (1971).

nación del narrador-autor, y 2.º) "Pues sepa Vuesa Merced ante todas cosas que a *mí* llaman Lázaro de Tormes". En el primer caso la *Eneida* comienza con una Enunciación en 1.ª persona que responde a la *Heterodiégesis* como actitud narrativa. En el segundo caso, el del *Lazarillo*, nos encontramos que esa misma 1.ª persona gramatical supone una voz narrativa *homodiegética.*

En el "tú" como forma gramatical habríamos de encontrar parecidos problemas. Algunos de ellos han sido realzados por las interpretaciones que Butor, Barthes dan al "vous" de *La Modificación* de M. Butor. Si, como quiere Butor, se trata de una apelación al lector, la voz narrativa es la *Heterodiégesis.* Si el "vous" es, como quiere Barthes, una apelación a la criatura, al personaje, ese tú también se convierte en no-yo, nos encontramos otra vez con una variante de la 3.ª persona. Ahora bien, si interpretamos que el "vous" es una apelación que al personaje hace su propia conciencia, su remordimiento anticipado por la comunicación de sus adulterios, se trataría de un *yo* de una *Homodiégesis.*

Encontramos pues, que el análisis de la voz narrativa ha de hacerse desde la oposición Fuera/Dentro que revelan las dos actitudes posibles en cuanto a la responsabilidad elocutiva: hablo de mí (yo= Homodiégesis)/hablo de él, de tí (Heterodiégesis).

El otro problema discursivo planteado por la *voz* es el de la relación voz y tiempo. Como subraya G. Genette (1972: 228 y ss.) la ubicación de la temporalidad va aneja, es inherente a la enunciación. La estructura verbal de la lengua obliga a precisar en cualquier acto narrativo si la elocución es anterior, posterior o simultánea a los hechos que se narran. Parece que la lógica de la narración impone que ésta sólo puede ser posterior a la historia que se cuenta pero esta apariencia es desmentida por la existencia del relato *predictivo* (cf. Todorov, 1973). Podemos resumir en 4 las posibilidades de relación tiempo-voz narrativa:

1. Narración ulterior: tiempo en pasado con respecto a la voz. Es la forma clásica y más común.
2. Narración anterior. Relato predictivo, generalmente en futuro, pero también en presente. Se halla en relatos proféticos, oraculares, onírico-anticipadores, etc.
3. Narración simultánea: relato en presente simultáneo a la acción.
4. Narración intercalada: entre los momentos de la acción. Se suele dar en el relato epistolar[8] *bis.*

C) *El Modo:* La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el

---

8bis. Vid. el análisis que T. Todorov lleva a cabo de *Las amistades peligrosas* en su *Literatura y significación* (1974 2.ª).

narrador para hacernos conocer la historia. La representación o información narrativa tiene sus grados: el relato puede proporcionar al lector más o menos detalles y de manera más o menos directa. G. Genette (1972: 183) considera el modo como una gran categoría que abarca o incluye también la *perspectiva* (llamada aquí Aspecto). Nosotros hemos preferido separarlas por razones metodológicas aunque en estricta propiedad teórica la perspectiva es también un problema de *regulación de la información narrativa.* Con todo ¿qué problemas principales plantea el relato desde el punto de vista modal? Principalmente dos se corresponden con dos grandes fronteras interiores del relato: 1) la distinción mostrar/relatar (showing/telling) que evalúa la distancia respecto a los hechos tal como estos se dieron (en su propia formulación lingüística); 2) Narración/ Descripción: en todo relato existe esta frontera que responde a dos modulaciones diferentes de la información suministrada en él.

1. Mostrar/Relatar.

G. Genette en sus "Fronteras del relato" muestra que desde el libro III de *La República* de Platón se planteó la Poética el problema de los *modos de enunciación*[9]. Platón distingue entre dos grandes modos narrativos: a) aquel en el que "el poeta habla en su nombre sin pretender hacernos creer que es otro el que habla: es el relato puro"; b) aquel en el que el poeta se esfuerza en hacernos creer que no es él el que habla y lo hace por boca de sus personajes: no se trata ya de un relato puro, sino de palabras pronunciadas, es lo que Platón llama *mímesis* o representación. Esta gran distinción, que opone relato puro (diégesis)/relato imitado o representado (mímesis) es una distinción *modal* y fue recogida por la oposición de la crítica anglonorteamericana entre showing/telling. En el relato se podía *mostrar* (hablar por medio de las palabras de los personajes) o *relatar* (hablar el narrador con sus propias palabras). G. Genette ha hecho ver magistralmente que esta *oposición* no es de géneros sino de *modos en el interior del relato mismo.* "Mostrar" es una manera de relatar, varía unicamente la distancia respecto al objeto (lo narrado). Por supuesto en el *relato* todo es diegético, narrativo, todo es dicho por un narrador. Lo que ocurre es que este narrador, a menudo "se esfuerza" (decía Platón) por hacernos creer que no es él quien dice, sino sus personajes. Cede el relato a las propias voces de los personajes.

Esta frontera o división interior al relato tiene mayor importancia para medir la distancia existente entre la realidad (los hechos narrados) y la manera como se ofrecen. La distinción de la crítica entre la *escena* (representar los hechos) y el *resumen o sumario* (contarlos seleccionándolos) cabe dentro de la moda-

9. El mismo G. Genette (1979) interpreta luego la evolución de la teoría de los géneros clásica como teoría de los modos de enunciación, no de géneros y hace ver cómo Platón y Aristóteles solamente hablaron de "modos de imitación", no de formas.

lidad. Siendo el relato necesariamente un dominio verbal, una información por medio de palabras se pueden considerar 3 modalidades diferentes según la distancia existente entre las palabras que se leen (las enunciadas por el narrador) y la historia tal como realmente ocurrió:

a) *El discurso narrado o relatado:* es el modo más distante, el llamado relato o narración pura, en que se ofrecen sólo las palabras del narrador que ofrece o da los hechos. Supongamos que un personaje en lugar de reproducir el diálogo con su madre escribe "Informé a mi madre de mi intención de casarme con Ana". Tanto si es un discurso explícito, como interior ("Pensé en casarme con Ana") existe una distancia entre las palabras pronunciadas en la historia y las ofrecidas por el narrador.

b) *El discurso indirecto:* "Dije a mi madre que me era absolutamente preciso casarme con Ana". Este modo discursivo se acerca más a los términos en que realmente se dio la historia. Pero todavía existe una distancia entre el *discurso* y las palabras reales en que transcurrió el diálogo.

c) *El discurso mimético o directo:* reproducción del diálogo entre el personaje y su madre, tal como tuvo lugar. No existe distancia entre discurso e historia porque aquél reproduce a ésta literalmente. El lector es espectador de una escena[10].

2) *Narración y Descripción.*

La segunda gran frontera modal tiene que ver con una oposición diferente, la que se da entre la temporalidad de los hechos (narración) y la espacialidad de los objetos (descripción). La descripción es inherente a la actividad narrativa. Por "puro" o "narrativo" que se presente un relato siempre habrá notaciones sobre objetos y personajes que los situarán en el espacio, delimitarán algún rasgo, describirán en suma sus propiedades. En un precioso artículo titulado "El efecto de la realidad" R. Barthes (1970b) ha reivindicado el papel de la descripción como lugar donde la literatura se muestra a sí misma, allí donde la literatura crea una nueva realidad, una nueva categoría de "lo real" que se afirma en su propio derecho estético y advierte sobre la importancia de los elementos "superfluos", puramente sumatorios y de escasa relevancia informativa sobre las acciones.

Con G. Genette podríamos marcar que la descripción se define como modalidad desde el momento en que todo lector identifica sin vacilar una descripción. Esta identificación suele corresponderse incluso con unas marcas o

---

10. Un problema interesante es el del *discurso atributivo* en el relato (las palabras del narrador que acompañan las locuciones y frases de los personajes, del tipo: "Dijo, extendiendo su blanca mano", etc.). Lo ha analizado G. Prince (1978).

separaciones tipográficas, pero en cualquier caso con una cierta *parada* de la narración. Tal parada abriga fundamentalmente dos características: la primera es su definición referencial: la descripción trata objetos y personajes contemplados en su espacialidad. La segunda es una característica morfológica: el predominio de los sustantivos y adjetivos sobre los verbos de acuerdo con ese cierto estatismo que impone la descripción. Para Ph. Hamon (1972: 466) de la simple intuición del lector medio podrían extraerse las siguientes hipótesis sobre la descripción:

1: Forma un todo autónomo, una clase de bloque semántico.
2: Está más o menos separada de la narración como tal.
3: Se inserta libremente en el relato.
4: Está desprovista, sin embargo, de signos o marcas específicas.
5: No está sujeta a ningún a priori en cuanto a forma y disposición.

A partir de aquí Ph. Hamon aventura la siguiente definición de descripción: "una expansión del relato, un enunciado continuo o discontinuo unificado desde el punto de vista de los predicados y de los temas cuyos límites y clausura no son previsibles". El punto central de esta definición es la aseveración de existencia de una *unidad* de predicación y temática. Para Ph. Hamon en efecto, la descripción asegura su cohesión semántica, configura fundamentalmente en conjunción léxica. Desarrolla a continuación una hipótesis sobre el funcionamiento de toda descripción que da lugar a esta fórmula:
Descripción: $P+F+TH^1$ (N+Prq/Prf).

Quiere decir esta fórmula que una descripción resulta de la conjunción de uno o más personajes o actantes visualizadores (P) que se mueven en un determinado decorado o medio con unas ciertas condiciones funcionales o modales (F= p. ej. 'ver de cerca', 'de lejos'; 'observar', 'captar vagamente', etc.). Estas condiciones desencadenan la posibilidad de contemplar un objeto o tema (Th^1) o varios (entonces la fórmula se desarrollaría en $Th^1+Th^2+Th^3$ ...+Thn). El paréntesis de la fórmula desarrolla qué quiere decir "tema". Hallar un tema presupone la aparición de una nomenclatura (N) o motivos, subtemas cuyas unidades constitutivas están en relación metonímica de inclusión con el tema (p. ej. el tema *jardín* supondría casi necesariamente la enumeración de esta Nomenclatura(N): flores, veredas, parterres, árboles, tallos, hojas, etc. Esta nomenclatura suele ir acompañada de una expansión predicativa (Pr) ya sea calificativa (Prq: p. ej. "olorosas flores. . .", etc.) ya sea funcional (Prf: p. ej. "flores que evocan una juventud...", etc.).

Sobre esta fórmula básica Ph. Hamon intenta una *tipología de la descripción,* en 6 posibilidades o tipos de descripción según predominen unos u otros elementos, según sea la naturaleza de las predicaciones, etc.[11].

Aparte de su definición y análisis semántico, un problema capital en toda descripción es el de su función dentro del relato, esto es, qué relaciones y papeles cumple en el conjunto de la narración. Obviamente cada relato introduce nuevas posibilidades pero esto no impide que pueda hablarse de unos papeles generales cumplidos por la descripción en la economía del relato:

a) *función demarcativa*: subrayar las divisiones del enunciado, actuar de frontera inicial o final de una acción, presagiar un desarrollo, etc.

b) *función dilatoria o retardatoria*: a menudo la intriga es espoleada por una retardación de la acción al incluirse descripciones.

c) *función decorativa o estética:* la descripción clásica siempre tuvo un estatus de figura del ornamento. En la retórica la "descriptio" era ornamento del discurso, lucimiento del virtuosismo del escritor, como es ejemplo el más famoso la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada.*

d) *función simbólica o explicativa:* en la novela la descripción fue siempre un índice o notación que remitía a preciosas informaciones: el atuendo, el mobiliario de una casa, un rostro, etc., traducían o justificaban la psicología de los personajes, creaban el ambiente y la indicación necesaria para comprender y valorar mejor sus acciones.

Claro está que nunca o casi nunca se dan estas funciones aisladas. A menudo convergen todas.

D) El Tiempo: Lessing en su *Laocoonte,* siguiendo un añejo tópico aristotélico, caracterizó a la literatura y la música como *artes temporales* frente a las artes espaciales (pintura, escultura, etc.). Todo discurso literario implica sucesión, movimiento, pero en el caso de la *novela* este rasgo se superlativiza porque la novela va intimamente ligada a la temporalidad, tanto que la administración del tiempo es el eje de la narrativa (cf. J. Pouillon 1970). Si recordamos ahora la definición que del discurso o "argumento" dio Tomachevski observaremos que la distinción entre *trama* (orden lógico-temporal de lo sucedido) y *argumento* (orden artístico) reposaba en gran parte en la instancia temporal. En efecto, el autor podía ordenar los hechos de otra manera a cómo habían sucedido, presentar unos antes y otros después, "construir" en definitiva su discurso. Pero como el lenguaje es temporalidad, se desarrolla en la sucesión, la *estructura discursiva* implica necesariamente una organización temporal: a la novela, el relato, nunca le es ajeno el tiempo. Siempre se ha destacado,

---

11. Hay ya una bibliografía sobre análisis concretos de descripciones desde este punto de vista semántico. Puede verse para la importancia de la descripción en el nouveau roman a J. Ricardou (1967: cap. 2). M. Bal (1977: 94-110) lleva a cabo una interesante aplicación analítica a la descripción que de Rouen se da en Madame Bovary.

y más aún después de Tomachevski, que el problema del tiempo en el Relato es la medición de *dos tiempos:* el de la *historia* (todo hecho sucede en un orden-lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia) y el del *discurso* (todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal). El punto de partida básico es sin duda la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (la teoría clasicista de la *unidad de tiempo* quería salvar esa falta de correspondencia y hacer coincidir los dos tiempos. Pero es un hecho que en Literatura tal correspondencia es utópica). La relación de ambos tiempos –tiempo de la historia y tiempo del discurso– puede medirse desde tres ejes:

1. Relaciones entre el *orden temporal* de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato.
2. Relaciones de *duración:* el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso[12].
3. Relaciones de *frecuencia*: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso.

1. Orden temporal: la primera constatación en relación con el orden temporal de historia y discurso es que el discurso narrativo está repleto de *anacronías,* esto es, discordancias entre el orden de sucesión en la historia y orden de sucesión en el relato. Toda narración ofrece una anacronía de orden general, puesto que la linealidad del lenguaje obliga a un orden sucesivo para hechos que quizá son simultáneos. Pero toda narración ofrece, a su vez, multitud de anacronías particulares o de detalle. Lo que en la historia tiene un orden 1,2,3, 4,5 (compra del revólver, ida a casa de la víctima, encuentro con la víctima, disparo, huida) puede presentarse en el relato en muy distinto orden: p. ej. 5,2,1,4,3. G. Genette distingue dos grandes tipos de anacronías: a) la *analepsis* o anacronía hacia el pasado (retrospectiva), hay una narración primera (presente) en la que se inserta una segunda narración que es temporalmente anterior a ese presente; b) la *prolepsis* o anacronía hacia el futuro (prospectiva o anticipadora). Tanto en las analepsis como prolepsis se pueden distinguir muchos tipos internos que G. Genette (1972: 90-120) va recorriendo con ejemplificaciones en la *Recherche* de Proust: internas, externas mixtas, homodiegéticas, heterodiegéticas, completivas, repetitivas, etc. Junto a estos tipos, que aquí nos es imposible recorrer por razones de espacio, es muy interesante estilísticamente *en un relato medir el alcance* y la *amplitud* de cada anacronía (sea de pasado o sea de futuro). Por *alcance* se entiende la distancia temporal (más o menos

12. Vid. M. Baquero (1948) y M. Bal (1977: 116-170).

larga) que separa el tiempo incluido en la anacronía respecto al tiempo presente: p. ej. si un anciano evoca ahora sus años de bachillerato la anacronía tiene un alcance de unos 50 años. Por *amplitud* de la anacronía se entiende la duración que tiene la historia que se cubre en la anacronía. En el caso del anciano que evoca sus años de bachillerato la amplitud –si cumple toda– es de unos cinco años.

2. Duración temporal: tampoco se da una coincidencia o isocronía entre la "duración" de la historia y la del discurso. Jean Ricardou anota que una escena de diálogo, sin intervención del narrador y sin omisiones nos da "una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el ficcional". Genette advierte, sin embargo, que puede hablarse de "especie" de igualdad, mas no de igualdad. En una "escena" dialogada no se nos informa acerca de la rapidez con que las palabras son pronunciadas, ni de los tiempos de conversación. Existe sólo una igualdad *convencional*, mas no real. La isocronía de duración, el grado cero, sería un relato cuya velocidad fuese igual, sin acelaraciones ni ralentizaciones, al de la historia. No hace falta señalar que tal isocronía no existe. En el relato literario únicamente encontramos *anisocronías*. Los principales tipos de anisocronía se corresponden con las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: *elipsis y pausa descriptiva,* que son los movimientos extremos y otros dos intermedios que se corresponden con lo que Lubbock en su *The Craft of Fiction* y gran número de críticos anglosajones llaman *escena* y *sumario* (o resumen). ¿En qué consiste cada una de estas anisocronías?

a) *Sumario o resumen.* Es la anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar, P. ej.: "Trascurrió así *todo el verano* sin que se volviera a repetir...".

b) *Escena:* es lo opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada entre personajes es la forma más cercana a la isocronía de duración entre historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de *asistir directamente* a la representación de la realidad.

c) Por *Elipsis:* cabe entender fragmentos de historia, tiempo que se ha suprimido, bien indicando su elisión (elipsis determinadas) o no (indeterminadas), p. ej. "Llegué a ser indiferente a su mirada hasta que *dos años más tarde* nos volvimos a encontrar". Hay un salto en el tiempo marcado aquí por una elipsis explícita que cuantifica ese tiempo. No siempre ocurre así. A menudo las elipsis no son explícitas y el tiempo que ha transcurrido se deduce o infiere de otros detalles.

d) *Pausa descriptiva:* es lo contrario de la elipsis. En la pausa, lejos de suprimir o elidir un tiempo se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor *duración* o ritmo más lento que el de la historia. La famosa disgresión de la magdalena de Proust hace detenerse la narración para introducir una pausa. Lo más frecuente es que tal pausa dé lugar a descripciones de habitáculos o personajes o espacios.

3. Frecuencia: la frecuencia es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de repetición de hecho y su repetición o no narrativa. Las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de esos hechos se pueden reducir a 4 formas virtuales:

a) Relato singulativo: se cuenta una vez lo que ha pasado una vez (1R/1H).
b) Relato anafórico: se cuenta n veces lo que ha pasado n veces (nR/nH).
c) Relato repetitivo: se cuenta n veces lo que ha pasado una vez (nR/1H).
d) Silepsis: se narra en una sola vez lo que ha pasado n veces (1R/nH).

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

AA. VV. (1967): *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico.* Madrid, C.S.I.C. 1967.

AA. VV. (1969a): *Le Cercle de Prague.* Paris. Seuil. (Hay versión castellana en Ed. Anagrama).

AA. VV. (1969b): *Estructuralismo y lingüística.* Buenos Aires, Nueva Visión.

AA. VV. (1971): *La actual ciencia literaria alemana.* Salamanca. Edit. Anaya.

AA. VV. (1973a): *El comentario de textos.* Madrid. Castalia.

A.A. VV. (1973b): *La critique generative.* París, Change. Ed. Seghers.

AA. VV. (1973c): *Essais de la théorie du texte.* Paris. Edit. Galilée.

AA. VV. (1974): *Análisis estructural del relato.* Comunicación, n.º 8; Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo (la ed. original es de 1968).

AA. VV. (1976): *Ensayos de semiótica poética.* Barcelona. Planeta.

AA. VV. (1977): *Poétique du récit.* Paris, Seuil. "Colecc. Points".

AA. VV. (1981): *Cervantes: su obra, su mundo.* Madrid, Edi-6.

ABAD NEBOT, F. (1977): *El signo literario.* Madrid. EDAF.

AGUIAR E SILVA, V.M. (1980): *Competencia lingüística y competencia literaria (Sobre la posibilidad de una poética generativa).* Madrid. Edit. Gredos. (La versión original portuguesa es de 1977. La versión castellana lleva un apéndice introductorio de F. Abad Nebot).

ALONSO, A. (1969[3]): *Materia y forma en poesía.* Madrid. Edit. Gredos.

ALONSO, D. (1935): *La lengua poética de Góngora.* Madrid, C.S.I.C., Anexo XX de la R.F.E.

ALONSO, D. (1971[5]): *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos.* Madrid. Edit. Gredos.

ALONSO, D. y BOUSOÑO, C. (1970[3]): *Seis calas en la expresión literaria española.* Madrid. Edit. Gredos.

ALVAR, M. (1977): *La estilística de Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones).* Univ. de Salamanca.

ARRIVE, M. (1973): "Pour una théorie des textes polysotopiques", en *Langages,* n.º 31, pp. 53-63.

AUSTIN, J.L. (1971): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras.* Buenos Aires, Paidós (la edición original inglesa es de 1962).

BAEZ, V. (1971): *La estilística de Dámaso Alonso.* Univ. de Sevilla.

BAL, M. (1977): *La Narratologie.* Paris, Kliencksieck.

BALLY, Ch. (1951²): *Traité de stylistique française.* 2 vols. París. Ed. Kliencksieck (la edc. original es de 1921).

BAQUERO GOYANES, M. (1948): "Tiempo y tempo en la novela", recogido en G. y A. Gullón: *Teoría de la novela.* Madrid. Taurus, 1974, pp. 231-242.

BAQUERO GOYANES, M. (1970): *Estructuras de la novela actual.* Barcelona Planeta.

BARTHES, R. (1970a): "L'ancienne Rhétorique" en *Communications,* 16, 1970. pp. 172-229 (hay versión castellana de este volumen en Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, bajo el título de *Investigaciones Retóricas I.)*

BARTHES, R (1970b): "El efecto de la realidad", en AA. VV.: *Lo verosímil* (1970), B. Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo (original francés de 1968).

BARTHES, R. (1970c): *S/Z.* París. Seuil.

BARTHES, R. (1974): "Introducción al análisis estructural de los relatos", en AA. VV. (1974), pp. 9-43.

BENSE, M. y WALTHER, E. (1975²): *La semiótica.* Barcelona, Ed. Anagrama.

BENVENISTE, E. (1971): *Problemas de lingüística general I.* México, Siglo XXI (edición original francesa de 1966).

BIERWISCH, M. (1970²): "Poetics and Linguistics", en D.C. Freeman (ed.): *Linguistic and Literary Style,* New York, Rinehart and Winston, pp. 96-115 (ed. original alemana de 1965).

BLACK, M. (1966): *Modelos y Metáforas.* Madrid, Tecnos (edic. original de 1962).

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1973): *La semiótica como teoría lingüística,* Madrid, Gredos.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen y otros (1974): *Crítica semiológica I,* Univ. de Santiago de Compostela.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1975): *Gramática de "Cántico",* Madrid, Cupsa.

BOBES NAVES, M.ª de Carmen y otros (1976): *Crítica semiológica II,* Univ. de Oviedo.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1977): *Gramática textual de Belarmino y Apolonio,* Barcelona, Planeta.

BOOTH, W. (1974): *La retórica de la ficción.* Barcelona, Ed. Bosch (la 1.ª edic. inglesa es de 1961).

BOSQUE, I. (1979): "En torno a la llamada "poética generativa", en *1616,* Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Madrid.

BOUSOÑO, C. (1970[5]): *Teoría de la expresión poética.* Madrid. Gredos, 2 vols.

BROOKE-ROSE, C. (1958): *A Grammar of Metaphor.* London.

BRUNEAU, Ch. (1951): "Stylistique apliquée: une science de ramassage", en Guiraud, P. y Kuentz, P. (1970).

COHEN, J. (1970): *Estructura del lenguaje poético.* Madrid. Edit. Gredos (Edic. original francesa de 1966).

COHEN, J. (1972): "Poésie et motivation", en *Poétique,* n.º 11, pp. 432-444.

CORTI, M. (1976): *Principi della comunicazione letteraria.* Milán, Bompiani.

COSERIU, E. (1977): "Tesis sobre el tema 'Lenguaje y poesía' ", en *El hombre y su lenguaje.* Madrid. Gredos (ed. original de 1971).

CULLER, J. (1978): *La poética estructuralista.* Barcelona, Anagrama (edic. inglesa de 1975).

CURTIUS, E.R. (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina.* México, F.C.E.

CHOMSKY, N.A. (1964): "Degrees of Gramaticalness", en Fodor y Katz (editores): *The Structure of Language.* Prentice, Bell, 1964.

CRESSOT, M. (1969): *Le style et ses téchniques.* París. P.U.F. (la 1.ª edición es de 1947).

DELAS, D. (1978): "La grammaire générative réencontre la figure", en *Langages,* n.º 51, pp. 65-104.

DELAS, J. y FILLIOLET, J. (1973): *Linguistique et poétique.* París. Larousse.

DELBOUILLE, P. (1960): "A propos de la définition du fait de style", en *Cahiers d'analyse textuelle* (Lieja), 2, pp. 94-104.

DIJK, T. A. van (1971): "Some problems of Generative Poetics", en *Poetics,* 2,1, pp. 5-35.

DIJK, T. A. van (1972): *Some Aspects of Text Grammar.* The Hague. Mouton

DIJK, T.A. van (1973): "Models génératifs en Théorie litteraire", en AA. VV. (1973): *Essais de la théorie du texte.* París. Ed. Galilée.

DIJK, T. A. van (ed.) (1976): *Pragmatics of Language and Literature.* Amsterdam, North-Holland.

DIJK, T. A. van (1979a): "Advice on theoretical poetics", en *Poetics,* 8, 1979, pp. 569-608.

DIJK, T. A. van (1979b): "Cognitive processing of literary Discourse", en *Poe-*

tics Today (Tel Aviv), n.º 1, 1-2, pp. 143-159.
DIJK, T. A. van (198!): "The pragmatics of Literary Communication", en *Studies in the Pragmatic of Discourse.* The Hague, ed. Mouton.
DOLÇ y DOLÇ, M. (1947): *Introducción a "M. Fabio Quintiliano: Institutición Oratoria. Libro X".* Escuela de Filología de Barcelona.
DOLEZEL, L. (1972): "From motifemes to motifs", en *Poetics,* 4, pp. 55-90.
DOLEZEL, L. (1979): "In defence of structural Poetics", en *Poetics,* 8, pp. 521-530.
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1981): "Literatura y actos de lenguaje", en *Anuario de Letras* (México), vol. XIX, pp. 89-132.
DRAGONETTI, R. (1960): *La tècnique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la Rhétorique medievale.* Brugge.
DUBOIS, J. y otros (1970): *Rhétorique générale.* París, Larousse.
DUBOIS, J. y otros et al (groupe μ) (1977): *Rhétorique de la poésie. Lectures linéaire, lecture tabulaire.* Bruselas. Ed. Complexe.
DUBOIS, J. y otros et al. (1979²): *Diccionario de Lingüística.* Madrid. Alianza. (edic. original de 1973).
ECO, Umberto (1981): *Lector in fabula.* Barcelona; Lumen (edic. italiana original de 1979).
EICHEMBAUM, B. (1927): "La teoría del método formal", en T. Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970; edic. francesa de 1965).
ENKVIST, N.E. (1974): "Para definir el estilo: Ensayo de lingüística aplicada", en Enkvist, N.E., Spencer, J. y Gregory, M.: *Lingüística y estilo.* Madrid. Ed. Cátedra.
ENKVIST, N. E. (1973): *Linguistic Stylistics.* The Hague-París. Ed. Mouton.
ERLICH, V. (1974): *El formalismo ruso.* Barcelona, Seix Barral (la edic. original es de 1954, y la 2.ª edic. aumentada es de 1964, en edit. Mouton).
ESCARPIT, R. (1971): *Sociología de la literatura.* Madrid, Oikos-tau.
FANTO, (1978): "Speech act theory and its applications to the study of literature, en R. W. Bailey, L. Matjka and P. Steiner (eds.): *The Sign. Semiotics around the world.* Ann Arbor, M.I. Michigan Slavic Publications.
FARAL, E. (1924): *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle.* París.
FERNÁNDEZ PELAYO H. (1975): *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos.* Edic. Porrúa.
FLYDAL, Leiv (1962): "Les instruments de l'artiste en langage", en *Le français moderne,* XXX, pp. 166-172.
FONTANIER, P. (1968): *Les Figures du discours.* París. Seuil.

FOKKEMA, D. IBCH, E.: *Teorías de la literatura del siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1981. (Ed. original de 1977).

FOWLER, R. (1966): "Linguistic Theory and the Study of Literature", en R. Fowler (edit).: *Essays on Style and Language.* London, Routledge and Paul.

FRANÇOIS, F. (1966): "Les fonctions du langage", en A. Martinet (edit.): *Le Langage,* Enciclopédie de La Pléiade. (Versión castellana en ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974).

FREEMAN, D.C. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style.* New York. Rinerhart and Winston.

FRIEDMANN, N. (1967): "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", en P. Stevick (ed.): *The Theory of the Novel.* New York, The Free Press, pp. 108-138.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso.* Barcelona. Ed. Planeta.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1978): "Lingüística del texto y texto lírico", en *Revista Española de Lingüística,* 8, 1, pp. 19-75.

GARCÍA BERRIO, A. (1979): "Lingüística, Literalidad/Poeticidad (Gramática, Poética, Texto)", en *1616,* Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. II, pp. 125-170.

GARCÍA BERRIO, A. y J.S. Petöfi (1979): *Lingüística del texto y crítica literaria.* Madrid, Ed. Comunicación.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1974): "Retórica", *Gran Enciclopedia Rialp* (G.E.R.), s-v.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1975): *Introducción a la teoría de la literatura.* Madrid. S.G.E.L.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1978): "Todavía sobre las funciones externas del lenguaje", en *Revista Española de Lingüística,* 8, 2, Madrid. pp. 461-480.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1980): "Sobre la Semiótica (o Teoría) literaria actual", en *Revista de Literatura,* tomo XLII, n.º 83, 1980, pp. 5-24.

GENETTE, G. (1969): "Lenguaje poético y poética del lenguaje", en AA. VV.: *Estructuralismo y literatura.* Buenos Aires, Edit. Nueva Visión.

GENETTE, G. (1972): *Figures III.* París. Seuil.

GENETTE, G. (1974): "Fronteras del relato", en AA. VV. (1974).

GENETTE, G. (1976): *Mimologiques.* París. Seuil. (Véase la reseña crítica de N. Ruwet en el n.º 42 de la revista *Poétique).*

GENETTE, G. (1979): *Introduction à l'architexte.* París. Seuil.

GRAY, B. (1975): *The phenomenon of Literature.* París, Mouton.
GREIMAS, A.J. (1969): "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética", en AA. VV. (1969b).
GREIMAS, A.J. (1971): *Semántica estructural (Investigación metodológica).* Madrid. Edit. Gredos (edc. francesa original de 1966).
GREIMAS, A.J. (1973): *En torno al sentido. Ensayos semióticos.* Madrid, Ed. Fragua (edic. francesa original de 1970).
GREIMAS, A.J. (1976): *Maupassant: la sémiotique du texte. Exercices practiques.* París. Seuil.
GRICE, H. Paul (1967): *Logic and Conversation.* Harvard University Press.
GUIRAUD, P. (1955): *La Stilistique.* París, P.U.F.
GUIRAUD, P. et KUENTZ, P. (1970): *La Stylistique* (Lectures). París. Edit. Kliencksieck.
GUMBRECHT, A.V. (1971): "La situación de la 'Literaturwissenchaft' alemana: análisis y perspectivas", en AA. VV. (1971), pp. 13-35.
HAMON, Ph. (1972): "Qu'est ce que une description?", en *Poétique,* 12, pp. 465-485.
HAYES, C. W. (1966): "Transformational-Generative Approach to Style", en *Language and Style,* 1, pp. 39-48.
HENDRICKS, O. (1969): "Three models for the Description of Poetry", en *Journal of Linguistics,* 5, pp. 1-22 (versión castellana en VIDAL BENEYTO editor, 1981).
HENDRICKS, W. (1976): *Semiología del discurso literario.* Madrid, Cátedra.
HENRY, A. (1971): *Métonyme et métaphore.* París, Ed. Klincksieck.
HERDAN, G. (1966): *The advanced Theory of Language as choice and chance.* Berlín-Nueva York.
HERNÁNDEZ VISTA, E. (1967): "La linealidad de la comunicación lingüística", en AA. VV. (1967).
HESTER, M. (1967): *The meaning of poetic metaphor.* The Hague. Mouton.
HJELMSLEV, L. (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Madrid. Gredos (edic. original de 1943).
HOLLENSTEIN, E. (1975): *Jakobson ou l'estructuralisme phénoménologique.* París. Seghers.
IHWE, J. I. (1975): "On the fondations of 'generative metrics'", en *Poetics,* IV, 4, pp. 367-399.
INGARDEN, R. (1973): *The Literary Work of Art.* Northwestern University Press.
IORDAN, I. (1967): *Lingüística Románica (Evolución, corrientes, métodos).* Madrid. Ed. Alcalá.
ISER, W. (1978): *The Act of Reading.* London. Routledge and Kegan Paul (la edic. original alemana es de 1976).

JAKOBSON, R. (1921): "La nouvelle poésie russe", recogido en R. Jakobson 1973, por donde cito.
JAKOBSON, R. (1959): "Linguistics and Poetics", en T. Sebeok (editor) 1960. Cito por la versión castellana, de 1974, en edit. Cátedra.
JAKOBSON, R. (1966): "A la recherche de l'esence du langage", en AA. VV.: *Problèmes du langage* (Diogène, n.º 51). París. Gallimard.
JAKOBSON, R. (1967): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en R. Jakobson-M. Halle: *Fundamentos del lenguaje.* Madrid. Ayuso.
JAKOBSON, R. (1968): "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", en *Lingua,* XXI, (1968), pp. 597-609. Recogido en Jakobson, 1973, por donde cito.
JAKOBSON, R. (1973): *Questions de poétique.* París, Seuil.
JAKOBSON, R. (1980): *Dialogues avec K. Pomorska.* París, Flammarion.
JAMES, H. (1975): *El futuro de la novela.* Madrid. Taurus.
JAUSS, H.R. (1978): *Pour une esthétique de la réception.* París. Gallimard.
JAUSS, H.R. (1971): "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en AA. VV. (1971), pp. 37-114.
JOHANSEN, S. (1949): "La notion de signe dans la glossematique et dans l'esthétique", en *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague.* Vol. V, pp. 288-303.
KIBEDI VARGA, K. (1977): *Les constantes du poème.* París. Ed. Picard.
KIBEDI VARGA, K. (Ed.) (1981): *Theorie de la Litterature.* París, Picerd.
KUENTZ, P. (1970): "La rhétorique ou la mise en ècart", en *Communications,* 16. París (hay versión castellana en Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, bajo el título de *Investigaciones Retóricas II,* 1974).
LANSON, G. (1965): *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire.* París, Hachette.
LAMÍQUIZ, V. (1969): "Análisis estructural del relato: intento de un estudio semiológico", en *Boletín I. Caro y Cuervo.* Bogotá, n.º XXIV.
LAPESA, R. (1973): "El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age,* Ed. by R. O. Jones, London, Thames Book.
LÁZARO CARRETER, F. (1971): "Función poética y verso libre", recogido en F. Lázaro (1976a), por donde cito.
LÁZARO CARRETER, F. (1973³): *Diccionario de términos filológicos.* Madrid. Gredos.
LÁZARO CARRETER, F. (1974): "Consideraciones sobre la lengua literaria", en AA. VV.: *Doce ensayos sobre el lenguaje.* Madrid. F. March. Recogido en F. Lázaro (1980a).

LÁZARO CARRETER, F. (1975): "¿Es poética la función poética?", recogido en F. Lázaro (1967a), por donde cito.
LÁZARO CARRETER, F. (1976a): *Estudios de Poética.* Madrid, Ed. Taurus.
LÁZARO CARRETER, F. (1976b): "The Literal Message", en *Critical Inquiry (Chicago), 3.* Recogido en F. Lázaro, 1980a, por donde cito.
LÁZARO CARRETER, F. (1976c): "¿Qué es la literatura?", Universidad Menéndez Pelayo (cito por la reproducción de este artículo contenido en F. Lázaro (1980a) bajo el título de "La literatura como fenómeno comunicativo").
LÁZARO CARRETER, F. (1980a): *Estudios de Lingüística.* Barcelona. Ed. Crítica.
LÁZARO CARRETER, F. (1980b): "Leo Spitzer o el honor de la Filología", en Leo Spitzer: *Estilo y estructura en la literatura española.* Barcelona. Ed. Crítica.
LAUSBERG, H. (1966): *Manual de Retórica Literaria (Fundamentos de una ciencia de la Literatura).* Madrid, Gredos, 3 vols. (edic. original alemana de 1960).
LE GUERN, M. (1976): *La metáfora y la metonimia.* Cátedra (edic. original francesa en París, Larousse, 1973).
LEVIN, S.R. (1964): "Poetry gramaticalness", en Lunt, H. (editor): *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics.* La Haya, Mouton.
LEVIN, S.R. (1965): "Internal and External Deviation in Poetry", en *Word,* 21, pp. 225-237.
LEVIN, S.R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía.* Madrid. Cátedra (edic. original inglesa de 1962).
LEVIN, S.R. (1976): "Concerning what kind of speech act poemis", en van Dijk (edit.), 1976, pp. 141-160.
LEVIN, S.R. (1977): *The Semantic of Metaphor.* J. Hopkins Univ. Press, Baltimore.
LÓPEZ CASANOVA, A. y ALONSO, E. (1982): *Poesía y novela.* Valencia. Edit. Bello.
LÓPEZ GARCÍA, A. y otros (1981): *Lecciones de Retórica y métrica.* Valencia, Lindes.
LOTMAN, I. (1976): "The content and structure of the concept of 'Literature'", en *P.T.L.,* I, 2, pp. 339-356.
LOTMAN, I. (1978): *La estructura del texto artístico.* Madrid. Istmo (la edic. rusa original es de 1970, y la edic. francesa de 1973).
LOTMAN, I. y otros (1979): *Semiótica de la Cultura.* Madrid. Ed. Cátedra.
LUBBOCK, (1921): *The Craft of Fiction.* Londres, J. Cape (Utilizo la reimpresión de 1965 en J. Cape Paperback).
MANCAS, M. (1970): "La structure sémantique de la métaphore poétique", en *Rev. Roumaine de Linguistique,* XV, V.

MARTI, A. (1972): *La preceptiva retórica española en el siglo de Oro.* Madrid, Gredos.

MARTÍNEZ GARCÍA, J.A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético.* Oviedo, Archivum.

MATHIEU, M. (1977): "Analyse du récit" (bibliographie); en *Poétique* n.º 30, pp. 226-259.

MIGNOLO, W. O. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona, Ed. Crítica.

MOLES, A. (1958): *Theorie de l'Information et perception Esthetique.* París, Flammarion.

MOLINO, J. (1971): "La connotation", en *La linguistique,* 7,1.

MOLINO, J. (edit.) (1979): *La métaphore.* Langages, n.º 54.

MORIER, H. (1961): *Dictionaire de Poétique et de Rhétorique.* París, P.U.F.

MORRIS, Ch. (1962): *Signos, lenguaje y conducta.* Buenos Aires, Losada.

MOUNIN, G. (1967): "Les fonctions du langage", en la revista *Word,* 23, pp. 396-413.

MUKAROVSKI, J. (1932): "Lenguaje estandard y lenguaje poético". Cito por su libro *Escritos de Estética y Semiótica del Arte,* Edic. de J. Llovet, Barcelona, Edit. Gili, 1977.

MUKAROVSKI, J. (1936): "Función norma y valor estético como hechos sociales", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte,* Barcelona, Edit. Gili, 1977.

MUÑOZ CORTÉS, M. (1970): "Tendencies and stylistic schools in Spain" en *Style.* Siracuse, págs. 134-154.

MURPHY, J.J.: *Rhetoric in the Midle Age,* Berkeley. Univ. of. California, Pres. 1981.

NIETO, Lidio (1977): "El símbolo como base de una poética actual", en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés.* Univ. de Murcia, vol. II, pp. 448-461.

OHMANN, R. (1964): "Generative grammars and the Concept of Literary Style", en *Word,* 20, pp. 423-429.

OHMANN, R. (1971): "Speech acts and the definition of literature", en *Philosophy and Rhetoric,* 4, pp. 1-19.

OHMANN, R. (1974): "Speech, literature and the space betwen", en *New Literary History,* 5, pp. 37-63.

OHMANN, R. (1979): "On poetic theory", en *Poetics,* 8, 1979, pp. 518 y ss.

PELLETIER, A.M. (1977): *Fonctions poétiques.* París. Ed. Klincksieck.

POUILLON, Jean (1970): *Tiempo y novela.* Buenos Aires. Ed. Paidós.

POZUELO YVANCOS, J.M.ª (1978): "El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el 'Coloquio de los Perros'", en *Anales Cervantinos* (C.S.I.C.), Madrid, n.º XXVII, pp. 147-176.

POZUELO YVANCOS, J.M.ª (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo.* Univ. de Murcia.

POZUELO YVANCOS, J.M.ª (1980a): "Lingüística y Poética: desautomatización y literalidad". En *Anales de la Univ. de Murcia. Filosofía y Letras,* vol. XXVII.

POZUELO IVANCOS, J.M.ª (1980b): "Sobre la unión de teoría y praxis literaria en el conceptismo. Un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, n.º 361-62.

POZUELO YVANCOS, J.M.ª (1981) "Enunciación y recepción en el Casamiento-Coloquio", en AA. VV. (1981), pp. 264-276.

PAVEL, T. (1962): "Notes pour une description estructurale de la metaphore poétique", en *Cahiers de Linguistique théorique et apliquée.* Bucarest.

PLETT, H.R. (1975³): *Einführung in die rhetorische Textanalyse.* Hamburg, H. Buslke.

PRATT, Marie Louise (1977): *Toward a speech act theory of literary discourse.* Bloomington, Indiana University Press.

PRINCE, G. (1973): "Introduction à l'etude du narrataire", en *Poétique,* n.º 14, pp. 178-194.

PRINCE, G. (1978): "Le discours atributif et le récit", en *Poétique,* 35, pp. 305-316.

PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento.* Cito por la edic. castellana en Edit. Fundamentos, Madrid, 1977.

RAMÓN TRIVES, E. (1976): "Lengua y poesía", en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés,* vol. II, Univ. de Murcia, pp. 589-604.

RASTIER, F. (1976): "Sistemática de las isotopías", en AA. VV. (1976), pp. 107-140.

REIS, C. (1979): *Comentario de textos: Metodología y diccionario de términos literarios.* Salamanca, Felinar.

REYES, A. (1961): "La antigua Retórica", en *Obras Completas,* México, F.C.E.

RICARDOU, J. (1967): *Problèmes du nouveau roman* . París, Seuil.

RICOEUR, P. (1977): *La metáfora viva.* Buenos Aires, Ed. Megápolis (edic. original francesa de 1975).

RICO VERDÚ, J. (1973): *La retórica española de los siglos XVI y XVII.* Madrid, C.S.I.C.

RIFFATERRE, M. (1976): *Ensayos de estilística estructural.* Barcelona, Seix-Barral.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1969): "La Estilística y lo diferencial en el sistema", capít. X de su *Lingüística Estructural II.* Madrid. Ed. Gredos.

ROLDÁN, A. (1983a): *Supuestos de la teoría de la información.* Málaga. Ed. Ágora (en prensa).

ROLDÁN, A. (1983b): "El concepto de redundancia en Retórica, en *Homenaje al Prof. Manuel Alvar.* Madrid (en prensa).

ROMERA CASTILLO, J. (1977): *El comentario de textos semiológico.* Madrid. S.G.E.L.

ROSSUM GUYOM, F. van (1970): "Point de vue ou perspective narrative", en *Poétique,* 4, pp. 476-497.

RUWET, N. (1972): *Langage, musique, poésie.* París. Seuil.

SAPORTA, S. (1974): "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético", en Th. A. Sebeok (edit.): *Estilo del lenguaje.* Madrid Edit. Cátedra (edic. original de 1960).

SALVADOR, G. (1964): "Análisis connotativo de un soneto de Unamuno", en *Archivum,* XIV, pp. 18-39.

SALVADOR, G. (1973): "Orillas del Duero, de A. Machado", en AA. VV. (1973).

SALVADOR, G. (1977): "El signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura", en *Revista Española de Lingüística,* 7,1.

SCHMIDT, S.J. (1979): "Empirische Literaturwissenchaft as perspective", en *Poetics,* 8, 1979, pp. 557-568.

SCHMIDT, S.J. (1980): *Grundriss der Empirischen Literaturwissenchaft,* Part. 1: "Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur", Braunschwers/ Wierbadem, Viewes.

SCHMIDT, S.J. (1981): "Empirical studies in literature. Introductory remarks", en *Poetics,* 10, 4,5 pp. 317-336.

SCHOFER, P. y RICE, D. (1977): "Metaphor, Metonymy and Synecdoche Revis (it) ed", en *Semiótica,* 21,1,2, pp. 121-149.

SCHOLES, R. (1974): *Structuralism in Literature.* Yale University Press. New Haven and London.

SEARLE, J. (1980): *Actos de habla.* Madrid. Cátedra (la edic. inglesa original es de 1969).

SEBEOK, Th. A. (1960) *Style in language.* M.I.T. Press.

SEGRE, G. (1976): *Las estructuras y el tiempo.* Barcelona, Planeta.

SENABRE, R. (1964): *Lengua y estilo de Ortega y Gasset.* Salamanca, Acta Salmanticensia.

SHIBLES, W.A. (1971): *Metaphor. An Annotated Bibliography and History.* Whitewater, The Language Press.

SKLOVSKI, V. (1925): "El arte como artificio", en Tz. Todorov (edit.): 1965.

SORENSEN, H. (1958): "Literature et linguistique", en *Orbis literarum,* Suplemento, 2. Copenhague, pp. 182-197.

SPANG, K. (1979): *Fundamentos de Retórica.* Pamplona, EUNSA.

SPENCER, J. y GREGORY, M. (1974): "Una aproximación al estudio del estilo", en Enkvist, N. E.; Spencer, J. y Gregory, M.: *Lingüística y estilo.* Madrid. Edit. Cátedra.

SPILLNER, B. (1979): *Lingüística y Literatura (Investigación del Estilo, Retórica, Lingüística del texto).* Madrid. Gredos (edic. original de 1974).

SPITZER, L. (1968): *Lingüística e historia literaria.* Madrid. Ed. Gredos.

SPITZER, L. (1968): "La enumeración caótica en la poesía contemporánea", en *Lingüística e historia literaria.* Madrid. Edit. Gredos.

SPITZER, L. (1980): *Estilo y estructura en la literatura española.* Barcelona. Edit. Crítica.

STANKIEWIC (1964): "Expressive language", en Th.. A. Sebeok (ed.): *Style in language.* M.I.T.

STEIHMETZ, H. (1981): "Reception et interpretation" en KIBEDI VARGA (ed.), 1981. pp. 193-209.

TATO, J.L. (1975): *Semántica de la metáfora.* Alicante. Instituto de Estudios Alicantinos.

TERRACINI, B. (1966²): *Análisi stilistica. Teoría, storia, problemi.*Milano. Feltrinelli.

THOMAS, J.J. (1978): "Théorie générative et poétique litteraire", en la revista *Langages,* 51.

THORNE, J.P. (1965): "Stylistic and Generative Grammars", *Journal of Linguistics,* vol. I, pp. 49-59.

THORNE, J.P. (1975): "Gramática generativa y análisis estilístico", en J. Lyons: *Nuevos horizontes de la lingüística.* Madrid, Alianza Universidad, 1975.

TINIANOV, I (1924): *El problema de la lengua poética.* (cito por la edición de Buenos Aires, Siglo XXI).

TINIANOV, I. (1927): "Sobre la evolución literaria", en T. Todorov (ed.). 1965.

TODOROV, Tz. (edit.) (1965): *Théorie de la litteráture.* París. Seuil. (hay edición castellana en B. Aires, Signos, 1970, por donde cito).

TODOROV, T. (1973): *La gramática del Decamerón.* Alicante, J. Betancur.

TODOROV, T. (1973): *¿Qué es el estructuralismo?* Poética. Buenos Aires. Losada.

TODOROV, T. (1974): "Las categorías del relato literario", en AA. VV. (1974).

TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación.* Barcelona. Planeta (edic. original francesa de 1970).

TODOROV, T. (1977): *Théories du symbole.* París. Seuil.

TOMACHEVSKI, B. (1925): "Temática", en T. Todorov (ed.). Véase ahora incluido en B. Tomachevski: *Teoría de la literatura.* Madrid. Akal. 1982

TRABANT, J. (1975): *Semiología de la obra literaria (Glosemática y teoría de la literatura).* Madrid. Ed. Gredos (edic. original de 1970).

TRUJILLO, R. (1974): *Elementos de semántica lingüística.* Madrid. Cátedra.

ULLMAN, S. (1967²): *Semántica.* Madrid, Aguilar.

URRUTIA, H. (1979): "Situación comunicativa y texto literario", en *Revista Española de Lingüística,* 9,1, 191-202.

USPENSKIJ, B. (1973): *A poetics of composition.* Bloomington. Indiana Univ. Press (la edic. rusa original es de 1970).

VERA LUJÁN, A. (1977): *Análisis semiológico de 'Muertes de Perro'.* Málaga. Cupsa.

VERDAASDONK, H. (1981): "On the possible roles of instituzionalized beliefs in the theory of literature: interpretation as the context-dependent grouping of word material", en *Poetics,* vol. 10, n.º 4/5, pp. 457-482.

VIDAL BENEYTO, José V. (edit) (1981): *Posibilidades y límites de análisis estructural.* Madrid, Edit. Nacional.

VOEGLIN (1974): "Expresiones casuales y no casuales dentro de una estructura unificada", en Th. A. Sebeok (edit.): *Estilo del lenguaje.* Madrid. Cátedra (original de 1960).

VOSSLER, K. (1968): *Filosofía del lenguaje.* Buenos Aires, Losada, 5.ª edic.

WARREN, A y BROOKS, C. (1943): *Understanding Fiction.* Nueva York.

WEINRICH, H. (1971): "Para una historia literaria del lector", en AA. VV.: *La actual ciencia literaria alemana.* Salamanca. Ed. Anaya (El artíc. original alemán es de 1967).

YLLERA, A (1974): *Estilística, poética y semiotica literaria.* Madrid. Alianza Universidad.

ZUMTHOR, P. (1972): *Essai de poétique mediévale.* París. Seuil.

ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN 9
- PRIMERA PARTE: TEORÍAS SOBRE LA LENGUA LITERARIA ... 11

CAP. I: EL LEGADO DE LA RETÓRICA 13

CAP. II: DESVÍO Y DESAUTOMATIZACIÓN 19

2.1. El desvío o écart. 19

2.1.1. El desvío en la estilística idealista 21

2.1.2. El desvío en la poética estructuralista 24

2.1.3. La estilística generativa 29

2.2. Crítica a la noción de desvío 33

2.3. El concepto de desautomatización 34

CAP. III: LA FUNCIÓN POÉTICA DEL LENGUAJE 39

3.1. La teoría de la función poética 39

3.2. Revisiones críticas 45

CAP. IV: LENGUA LITERARIA Y CONNOTACIÓN 51

CAP. V: LA CRISIS DE LA LITERARIEDAD EN LAS POÉTICAS TEXTUALES 61

5.1. Lengua literaria y teoría textual 64

5.2. Lengua literaria y contexto 71

5.2.1. El contexto pragmático 71

5.2.2. La recepción literaria 75

5.2.3. Hacia una teoría "empírica" de la literatura.. 78

- CONCLUSIÓN 80

- SEGUNDA PARTE: LOS RECURSOS DE LA LENGUA LITERARIA 83
CAP. VI: TROPOS Y FIGURAS 85
6.1. Los procedimientos artístico-verbales 85
6.2. El problema de la tipología: clasificaciones retóricas 87
6.3. Las principales figuras y tropos 93
CAP. VII: EL DISCURSO POÉTICO, DISCURSO RECURRENTE. 109
7.1. El texto como estructura 109
7.2. Emparejamientos o couplings 112
7.3. Isotopías discursivas 118
CAP. VIII: EL DISCURSO NARRATIVO: FIGURAS DE LA NARRACIÓN 127
8.1. Historia y Discurso en Narratología 127
8.2. El pacto narrativo 131
8.3. Narración y recepción 134
8.4. Narración y enunciación: las figuras de la narración 136
A) El aspecto 137
B) La voz 140
C) El modo 141
D) El tiempo 145

- BIBLIOGRAFÍA 149

144113

DATE DUE

CARR McLEAN, TORONTO FORM #38-297

P 368 .P68 1983
Pozuelo Yvancos, Jose Mar
La lengua literaria / Jose Mar
010101 000
0 1163 0151927 2
TRENT UNIVERSITY

P368 .P68 1983
Pozuelo Yvancos, José Maria.
La lengua literaria.

378436

378436

AGORA